ИСКУССТВО КИНО

10
1953

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

ИСКУССТВО КИНО

№ 10
ОКТЯБРЬ
1953

ОРГАН МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
И СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ СССР

СОДЕРЖАНИЕ

И. Большаков. Выше уровень мастерства в кинодраматургии! 3

ЛИТЕРАТУРНЫЙ СЦЕНАРИЙ

Ю. Сотник. Команда с нашей улицы 16

ВОПРОСЫ КИНОДРАМАТУРГИИ

С. Герасимов. Беседа режиссера со сценаристом . . . 61

ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ КИНО

Ю. Винокуров. Тема личной жизни 74
А. Моров. Мастера цирка на экране 86

ТВОРЧЕСКАЯ ТРИБУНА

Л. Косматов. Искусство кинопортрета 94
Н. Озеров. Спортивная тема 105

К 125-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО

К. Ломунов. Л. Н. Толстой о драме, конфликте, характере 112
Г. Авенариус. Произведения Л. Н. Толстого на зарубежном экране 125

На обложке — кадр из фильма «Арена смелых»

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ СССР — ГЛАВИЗДАТ
ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО «ИСКУССТВО»
Москва

И. БОЛЬШАКОВ

Заместитель министра культуры СССР

ВЫШЕ УРОВЕНЬ МАСТЕРСТВА В КИНОДРАМАТУРГИИ!

Девятнадцатый съезд Коммунистической партии Советского Союза поставил перед советской кинематографией почетную и важную задачу — увеличить выпуск художественных фильмов. Нам необходимо в самое ближайшее время увеличить выпуск художественных фильмов минимум в два-три раза. Для обеспечения такого расширения производства картин наша кинематография располагает кадрами опытных режиссеров, а также большим отрядом талантливой молодежи, пришедшей за последние годы на киностудии из ВГИК. Создается также необходимая материально-техническая база.

Основной и главной, не преодоленной еще до сих пор трудностью является отставание нашей кинодраматургии, которая пока не удовлетворяет потребностей кинопроизводства ни количественно, ни — особенно — качественно.

У нас имеются все возможности для успешного преодоления отставания кинодраматургии, для создания большого количества хороших киносценариев на разнообразные темы и различного жанра. Наша литература располагает сформировавшимися кадрами сценаристов, с большой любовью работающих в кино. Кроме того, кадры кинодраматургов постоянно пополняются за счет талантливой молодежи. Большое значение для расширения авторских кадров кино имеют ежегодно проводимые семинары по кинодраматургии. Ценность этих семинаров состоит в том, что на них начинающие кинодраматурги знакомятся со спецификой киноискусства как особого вида искусства, а привлекаемые для бесед и лекций опытные мастера — кинорежиссеры и сценаристы, — опираясь на опыт своей творческой деятельности, теоретически анализируют и обобщают идейно-художественные процессы развития нашего киноискусства.

К сожалению, огромный опыт, который накоплен советской кинематографией, еще плохо теоретически обобщается и научно исследуется. А силы кинодраматургов должны быть верно направлены на решение насущных задач советского киноискусства. Конечно, дело идет не о каких-то рецептах.

Социалистический реализм — руководящий метод советского искусства — требует от кинодраматургов правдивого отображения нашей действительности в ее революционном развитии, в ее непрестанном движении вперед, к сияющим вершинам коммунизма. Кинодраматург должен уметь видеть все новое, идущее на смену старому, видеть ростки нового, коммунистического и всячески их пропагандировать и поддерживать. При этом нужно всегда помнить, что развитие нашего советского общества происходит в постоянной борьбе старого с новым, отмирающего с нарождающимся, передового с отсталым, отживающим.

Теперь, когда раскритикована пресловутая «теория бесконфликтности», нанесшая немало вреда, все драматурги и сценаристы ясно ощутили, что без конфликта, без борьбы не может быть полноценного, жизненно правдивого произведения. Поэтому все они стремятся положить в основу своих произведений жизненные конфликты и противоречия. Но это удается не всем одинаково. У одних получаются интересные и занимательные произведения, а у других — скучные, серые, а часто и фальшивые. Это объясняется тем, что находятся, к сожалению, такие драматурги, которые не изучают глубоко нашу действительность во всем ее многообразии, не знают реальной жизни и пользуются готовыми схемами, установившимися канонами.

В качестве примера шаблонного подхода к делу можно привести большое количество пьес и сценариев, разрабатывающих один и тот же стандартный конфликт между отсталыми руководителями (директор завода, председатель колхоза) и передовыми людьми. Конечно, такие конфликты имеют место в действительности, но разве можно все многообразие нашей жизни сводить лишь к одному явлению?

Очень часто в драматургических произведениях характеры действующих лиц глубоко не раскрываются, а конфликты, происходящие между ними, являются несущественными, основанными на простом недоразумении. В жизни же всегда имеются внутренние противоречия, изображение которых и создает подлинный драматизм художественного произведения. Задача сценариста состоит в том, чтобы выявить скрытые в действительности внутренние противоречия данного явления, его смысл и сущность, а не подменять схемой правду жизни. При этом в центре внимания художников должен быть человек, ибо он и его сложные, многообразные взаимоотношения с другими людьми, со всей окружающей действительностью и являются предметом искусства.

Поэтому, когда мы говорим о конфликте в драматургическом произведении, пьесе или сценарии, мы имеем в виду конфликт между людьми, действующими лицами.

Конфликт, борьба противоречий дают возможность в драматургическом произведении наиболее полно и глубоко раскрыть характеры и поступки действующих лиц. Только в процессе борьбы, в столкновении с трудностями может проявляться и развиваться характер героя. Конфликты и противоречия могут возникать на почве и личных, и общественных, производственных, служебных отношений.

Как известно, противоречия и конфликты, присущие советскому обществу, по своему характеру и природе совершенно иные, чем в капиталистическом обществе. «В нашем советском обществе, где ликвидированы антагонистические классы, — говорил А. А. Жданов на философской дискуссии,— борьба между старым и новым и, следовательно, развитие от низшего к высшему происходит не в форме борьбы антагонистических классов и катаклизмов, как это имеет место при капитализме, а в форме критики и самокритики, являющейся подлинной движущей силой нашего развития, могучим инструментом в руках партии. Это, безусловно, новый вид движения, новый тип развития, новая диалектическая закономерность». Эта закономерность дает художнику ключ к правильному пониманию жизненных противоречий и конфликтов советского общества.

В капиталистическом обществе конфликты и коллизии возникают на почве эксплуатации и угнетения человека человеком, попирания человеческих прав и унижения человеческого достоинства, расовой дискриминации и других социальных отношений, порождаемых волчьими законами капитализма.

В отличие от этого в нашем советском обществе конфликты и противоречия возникают на почве борьбы с пережитками капитализма в сознании людей, борьбы за ускорение поступательного движения к коммуниз-

му, за претворение в жизнь решений партии и советского правительства, за укрепление коммунистической морали и этики.

Отличительной чертой советского общества является отсутствие эксплуатации человека человеком, раскрепощение человеческой личности, равноправие всех членов общества независимо от пола, расы, социального положения. Не богатство, не происхождение делает у нас человека почетным и знатным, а только его личные заслуги на поприще общественно полезного труда.

Каждый член советского общества заинтересован не только в своем личном благополучии, но и в процветании своей страны, своего государства. Вот почему у нас личная жизнь трудового человека тесно связана с его общественно полезной деятельностью.

Совершенно иное дело в капиталистическом обществе. Человек буржуазного мира чувствует себя дома, как говорил Маркс, только тогда, когда не работает, а когда работает, он не дома, то есть не принадлежит себе, чувствует себя рабом, не живет личной жизнью; «личная жизнь» его трагически ограничивается сферой растительного существования, едой, питьем, деторождением.

Как известно, прогрессивное реалистическое искусство прошлого уделяло много внимания изображению личной, семейной жизни своих героев. Оно беспредельно богато в изображении малейших нюансов и тонкостей личной жизни людей. Все самые тончайшие переживания в сфере личных отношений, особенно любви, исследованы мастерами психологического анализа с большим умением и глубиной.

Однако, как отмечал А. А. Жданов, времена, когда буржуазная литература могла создавать великие произведения, ушли безвозвратно, их сменил период упадка, разложения и загнивания.

М. Горький не случайно называл буржуазный театр постановщиком «семейных драм и индивидуальных коллизий». Именно буржуазный театр усиленно насаждал, развивал интимную семейную драму, намеренно уводя зрителя от основных противоречий эпохи. Особенно этим отличаются современные буржуазные драматурги, которые находят драматизм в психологическом надломе человека, в смятении или отсутствии воли, в патологических движениях душевной жизни, в уголовных преступлениях, сексуальных извращениях, садизме.

Подавляющее большинство современных буржуазных кинофильмов, особенно голливудских, построено на этих драматических ситуациях, растлевающих, отравляющих сознание простых людей и проповедующих человеконенавистнические, расовые предрассудки.

Наша литература и искусство черпают сюжеты и материалы для своих произведений из живых родников полнокровной творческой жизни и деятельности советских людей, насыщенной яркими и интересными событиями, дающими богатый материал для драматургов.

Героями наших произведений являются активные строители нового, коммунистического общества, страстные борцы за высокие человеческие идеалы — рабочие, колхозники, интеллигенция, которые решают судьбы истории своим трудом, своей самоотверженной деятельностью на благо социалистической Родины.

За последнее время в художественных произведениях на современные темы наметились две тенденции. Первая — когда герои показаны преимущественно в их производственной деятельности: на заводе, в цехе, в лаборатории, в колхозе, в полевом стане; вторая — когда главное внимание авторов сосредоточено на переживаниях и столкновениях действующих лиц в быту, в семейной и личной жизни.

Такое искусственное расщепление художниками многогранной и духовно богатой жизни и деятельности советских людей является сугубо неправильным и вредным.

Как уже отмечалось, в социалистическом обществе личные и общественные интересы трудящихся слиты в единое целое и их нельзя искусственно разрывать. Советский человек живет яркой и полнокровной жизнью. Он активный и сознательный строитель нового общества, творец своего счастья, пролагатель новых путей. В то же время ему не чужды все человеческие чувства. Только злейшие враги социализма пытаются в нарочито извращенном свете представить советских людей как каких-то аскетов, которым якобы запрещается любить, веселиться, увлекаться, жить полнокровной личной жизнью. Находятся и сейчас в стане наших врагов еще такие оголтелые пропагандисты, которые пытаются представить социалистическое общество как некую казарму, где все делается по команде, по единому, строго установленному шаблону. Но такие простаки, которые верили бы всем этим небылицам и клевете, надо полагать, давно уже перевелись на свете.

Мы ратуем за то, чтобы в наших произведениях литературы и искусства показывалась широко и интересно личная жизнь советских людей, и не для того, чтобы опровергнуть несусветную чушь наших врагов, а для того, чтобы наши произведения были бы жизненно правдивыми.

Совершенно неправильно поступают некоторые драматурги и сценаристы, когда они пытаются сказать о личной жизни героев мимоходом, скороговоркой. Точно так же неправы и те авторы, которые общественно полезную деятельность своих героев делают лишь фоном, на котором разыгрываются семейные или любовные коллизии.

Мы стоим на той точке зрения, что в наших драматических произведениях судьбы и характеры действующих лиц должны показываться и в их общественной деятельности и в личной жизни. Причем в обеих сферах жизни советского человека, которые органически слиты в одно целое, имеется много острых коллизий и конфликтов, скрывается немало психологических оттенков и тонкостей человеческих отношений.

Драматургам и сценаристам необходимо из всего многообразия жизни выбирать в качестве основы своих произведений наиболее важные и существенные конфликты и противоречия, которые должны занимать ведущее место в произведении.

Это не значит, что в драматургическом произведении наряду с главным, ведущим конфликтом не может быть других конфликтов. Такое ограничение не соответствовало бы жизненной правде. Мы знаем, что реальная жизнь складывается из множества противоречий, которые переплетаются между собой, взаимодополняются, переходят одно в другое. Причем каждое противоречие не снимается и не отмирает само по себе, как это представляют идеалисты, а либо преодолевается в процессе сложной и упорной борьбы (вместе с причинами, породившими его), либо переходит в новое.

Но художник никогда не должен смешивать внутренние и внешние, главные и второстепенные противоречия. Он всегда должен уметь видеть в них главное, ведущее и решающее, которое должно пронизывать пьесу или сценарий от начала до конца, то есть быть сквозным, быть главной движущей пружиной драматургического произведения.

Правдиво изображая нашу многогранную и прекрасную действительность, художник должен отбирать из нее наиболее характерные и типические явления и образы. Марксистско-ленинская эстетика требует от художника в первую очередь глубокого понимания социального смысла изображаемых событий.

Творческий процесс — это обобщение, а не копирование. Кинодраматург должен отбирать факты, а не просто перечислять их. Отбирая факты действительности, кинодраматург должен уметь их обобщать и давать правильную оценку их реального исторического значения, показывать их объективные связи и взаимозависимость.

«Факты», если взять их в ц е л о м, в их с в я з и не только «упрямая», но и безусловно доказательная вещь. Фактики, если они берутся вне целого, вне связи, если они отрывочны и произвольны, являются... только игрушкой или кое-чем еще похуже»[1], — говорил В. И. Ленин. Попытку строить выводы и обобщения, типизировать на основе «фактиков», произвольно изъятых из общей связи, Ленин с презрением называл «субъективной стряпней».

Правда единичного факта, изъятого из общей связи, всегда приводит художника к искажению реальной картины жизни.

Таким образом, процесс художественного обобщения, типизация является сложным и трудным творческим процессом, который определяется мировоззрением автора, а также его художественным чутьем, вкусом, стилем.

Проблема т и п и ч е с к о г о в искусстве является одной из основных проблем марксистско-ленинской эстетики.

Типическое в понимании марксистско-ленинской эстетики — не есть нечто статистическое среднее, не просто то, что наиболее распространено, часто встречается, обыденно. Типично то, что с наибольшей полнотой и заостренностью выражает сущность данного социально-исторического явления.

В определении типического очень важным является то положение, что сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее.

Серость и бледность многих наших произведений объясняется именно тем, что в них кипучая, многогранная и яркая жизнь советского общества отражается убого, неинтересно, узко и часто односторонне, а герои показываются без ярко выраженных, заостренных индивидуальных характеристик.

Когда мы говорим о формировании художественного образа, об отражении, обобщении типических явлений, это вовсе не означает, что он должен быть наделен только одной или несколькими чертами, общими для данной социальной группы, и лишен индивидуальных черт, присущих одному определенному человеку. Такая типизация неизбежно привела бы к тому, что все герои одной общественной группы были бы похожи один на другого, то есть получились бы стереотипными, бескровными и плоскими.

Художественный образ тогда может получиться полнокровным, ярким и убедительным, когда типические черты, которые с наибольшей полнотой выражают сущность данной социальной группы, будут воплощены в индивидуальной, конкретной человеческой личности.

«У истинного таланта каждое лицо — тип, и каждый тип для читателя есть з н а к о м ы й н е з н а к о м е ц»[2], — писал Белинский.

Примерами правильного понимания типического в нашем киноискусстве могут служить многие положительные и отрицательные художественные образы, созданные в наших лучших кинофильмах. Это образ простой советской женщины Варвары Михайловны Петровой в фильме «Клятва», образ сельской учительницы Варвары Васильевны Мартыновой в фильме «Сельская учительница». Эти образы несут в себе лучшие черты, присущие советским женщинам.

Варвара Михайловна — простая русская женщина из Царицына, мать пролетарской семьи. В ее образе воплощена глубокая народная мудрость, жизнеутверждающая сила, непоколебимая вера в победу рабочего класса, стойкость и твердость духа, проявляемые во всех жизненных испытаниях. На долю Варвары Михайловны выпало немало тяжелых

---

[1] Ленинский сборник, XXX, стр. 303.

[2] В. Белинский. Соч., 1948, т. 1, стр. 136.

испытаний и жизненных невзгод: кулаки убили ее мужа, дочь погибла от злодейских рук вредителей, сын пал смертью храбрых, защищая свой родной город от фашистских орд. Но все эти испытания Варвара Михайловна перенесла стоически, они не только не надломили ее, но, наоборот, закалили ее волю, ее веру в торжество коммунизма. Авторы фильма смело пошли на сознательное заострение наиболее типических черт, присущих нашим героическим советским женщинам.

Так же смело и глубоко правдиво авторы фильма «Сельская учительница» раскрыли в образе Варвары Васильевны наиболее типические черты, которыми отличаются наши советские учителя, воспитатели молодого поколения строителей коммунизма. Это — беспредельная преданность своему делу, неразрывная связь с народом, глубокая любовь к своим питомцам и огромное чувство ответственности за их судьбы, за их правильное коммунистическое воспитание. Но эти общие типические черты переданы через индивидуальный, заостренный художественный образ.

К ярким и типическим образам, созданным нашим кино, следует отнести и такие, как Сергей Тутаринов («Кавалер Золотой Звезды»), Батманов («Далеко от Москвы»), майор Федотов («Подвиг разведчика»).

В качестве примеров удачных отрицательных образов в киноискусстве можно привести Бывалова («Волга-Волга»), олицетворяющего собой тип бюрократа, или Лосева («Суд чести»), ярко выраженного космополита и предателя интересов своей Родины.

Художник всегда обязан помнить, что типическое есть основная сфера проявления партийности, что проблема типичности есть всегда проблема политическая. В творческом процессе создания художественных образов главную роль играет не только талант художника, но и его отношение к жизненным явлениям, его партийность, его умение политически правильно ориентироваться во всех сложных, многообразных, противоречивых явлениях.

Главной целью советского художника является активная борьба средствами искусства с отживающим и консервативным, активная помощь нашему движению вперед, смелая и страстная поддержка всего нового, прогрессивного.

«Интересуясь явлениями жизни, — писал Н. Чернышевский, — человек не может, сознательно или бессознательно, не произносить о них своего приговора; поэт или художник, не будучи в состоянии перестать быть человеком вообще, не может, если б и хотел, отказаться от произнесения своего приговора над изображаемыми явлениями; приговор этот выражается в его произведении»[1].

Сознательное выявление художником своего отношения к изображаемым явлениям не обедняет, а обогащает его произведения, вместе с тем и не исключает объективности. Практика нашего советского искусства показывает, что чем более страстно и партийно творчество настоящего художника, стоящего на позициях марксистско-ленинского мировоззрения, тем объективнее, полнее и правильнее отражается в художественном произведении реальная действительность.

Наши художники вооружены могучим оружием — марксистско-ленинской теорией познания, которая дает им силу ориентировки и ясность перспективы. И тот художник, который хорошо понимает политическую сущность жизненных явлений и в совершенстве владеет своим мастерством, всегда окажется на высоте положения.

Крупным недостатком в работе некоторых кинодраматургов является пренебрежительное отношение к литературной форме сценария. Они склонны рассматривать сценарий не как законченное, самостоятельное художественное произведение, а как вспомогательный литературный

[1] Н. Чернышевский. Избр. философск. соч., 1950, стр. 156.

материал для постановки кинокартины, надеясь при этом на то, что режиссер-постановщик придаст этому материалу соответствующую кинематографическую форму, адэкватную будущему фильму.

Особенность литературного сценария состоит в том, что фильм ставится по нему не непосредственно (как спектакль по пьесе). Между литературным сценарием и фильмом имеется еще одно промежуточное произведение — режиссерский сценарий, представляющий собой творческую экспликацию литературного сценария, то есть переложение его на точный и конкретный производственный кинематографический язык.

Необходимость режиссерского сценария ни в коей мере не умаляет, однако, роли и значения литературного первоисточника. Чем совершеннее по своей форме киносценарий, тем точнее по нему будет составлен режиссерский сценарий и тем полнее удастся передать замыслы драматурга, идейное содержание его произведения, образный строй, характеры действующих лиц, сюжет и композицию. В этом легко убедиться, если сравнить хорошие литературные сценарии («Клятва», «Падение Берлина», «Сталинградская битва», «Третий удар», «Кавалер Золотой Звезды», «Донецкие шахтеры», «Мусоргский», «Академик Иван Павлов» и другие) с поставленными по ним фильмами.

И, наоборот, чем менее доведен литературный сценарий до совершенной формы, тем больше в него вносится различных поправок и делается отступлений на разных стадиях подготовки и производства фильма. В этом также легко убедиться, если проследить производственную судьбу таких сценариев, как «Жуковский», «Александр Попов», «Спортивная честь».

Нужно иметь в виду, что режиссерский сценарий разрабатывается постановщиком фильма вместе с автором литературного сценария, в тесном творческом контакте. Поэтому сейчас признано всеми, что у фильма два автора: сценарист и режиссер.

Творческое содружество между кинодраматургом и режиссером очень часто начинается еще в процессе работы над литературным сценарием и продолжается в ходе съемок фильма. Как показала практика последних лет, такое содружество весьма плодотворно сказывается на качестве кинокартины.

Что же требуется для того, чтобы киносценарий имел завершенную, вполне приемлемую для кинематографа форму?

Прежде всего по своему внутреннему строению, по жанровой форме он должен быть драматургическим произведением, написанным с учетом особенностей киноискусства.

Максимально возможная концентрация материала, действенность — необходимые качества, позволяющие наиболее эффективно и продуктивно использовать сравнительно ограниченную экранным временем емкость киносценария.

Особо важное значение для киносценария имеет сюжет. Руководствуясь методом социалистического реализма, кинодраматург должен строить сюжет своего произведения на явлениях, взятых из жизни.

«В искусстве все, не верное действительности, есть ложь и обличает не талант, а бездарность. Искусство есть выражение истины, и только одна действительность есть высочайшая истина, а все вне ее, то есть всякая выдуманная каким-нибудь «сочинителем» действительность, есть ложь и клевета на истину»[1], — так писал Белинский.

Сюжет произведения — это характеры в действии, это история роста и формирования людей в труде, в борьбе, в преодолении препятствий. Произведение тогда может быть интересным и занимательным, когда сюжет вырастает из жизненного материала, когда в сюжете раскрывают-

[1] В. Белинский. Собр. соч., 1948, т. 1, стр. 534.

ся конфликты и противоречия, когда внутренняя логика сюжета подчинена раскрытию главной идеи произведения.

И наоборот, если сюжет оторван от жизненной почвы, от главной темы, органически не связан с действиями и характерами героев и является лишь средством голой занимательности, хитроумного сплетения вымышленных событий, произведение будет неправдоподобным.

Диалоги, речевой язык имеют в сценарии огромное значение, которое недооценивается многими кинодраматургами.

Язык в художественном произведении неотделим от образа, от композиции. Динамично или вяло действие, передает ли оно ощущение движения — во многом зависит от языка.

Киноискусство требует от сценаристов точных, четких, живых диалогов; оно не терпит многословности.

Самыми существенными недостатками многих киносценариев являются стереотипность и сухость языка. Некоторые наши кинодраматурги пренебрегают поэтическими приемами в построении художественной речи, мало пользуются народными истоками речи, сравнениями, всем тем, в чем выражается образная сила языка.

Большое значение для нашего киноискусства имеет жанровое разнообразие фильмов.

К сожалению, некоторые теоретики и практики недооценивают важности жанровой формы кинопроизведений и часто относятся к этому вопросу нигилистически беззаботно. Они полагают, что жанровые формы в искусстве не имеют существенного значения, что жанр — лишь формальная категория, нужная для классификации произведений искусства. Это глубочайшее заблуждение.

Проблема жанра художественного произведения имеет большое не только теоретическое, но и практическое значение, так как точное определение жанра связано с выбором художественных средств для воплощения идейного замысла произведения.

Конечно, жанр не является внеисторической категорией. Появление новых жанров диктуется самой жизнью. Наша социалистическая действительность, богатая своим многообразием, своими замечательными и яркими красками, диктует нам необходимость жанрового разнообразия художественных произведений.

Жанр — эстетическая категория, выражающая определенную структуру художественного произведения, его форму. Жанровая форма произведения неразрывно связана с его содержанием, вытекает из идеи и темы произведения. В свою очередь жанровая форма определяет собой композицию, систему художественных приемов, ритм произведения.

М. Горький так характеризовал, например, различие между драмой и романом:

«Драма требует движения, активности героев, сильных чувств, быстроты переживаний, краткости и ясности слова. Если этого нет в ней — нет и драмы»[1].

«В романе, в повести люди, изображаемые автором, действуют при его помощи, он все время с ними, он подсказывает читателю, как нужно их понимать, объясняет ему тайные мысли, скрытые мотивы действий изображаемых фигур, оттеняет их настроения описаниями природы, обстановки и вообще все время держит их на ниточках своих целей, свободно и часто — незаметно для читателя — очень ловко, но произвольно управляет их действиями, словами, делами, взаимоотношениями, всячески заботясь о том, чтобы сделать фигуры романа наиболее художественно ясными и убедительными»[2].

---

[1] М. Горький. Несобранные литературно-критические статьи, 1941, стр. 145.
[2] М. Горький. Об искусстве, 1940, стр. 221.

Советское киноискусство в своем развитии постоянно стремится к жанровому многообразию. В нашем кино в послевоенные годы образовались такие жанры, как художественно-документальный и научно-художественный.

Становление и развитие этих новых жанров было вызвано идейно-художественными задачами, вставшими перед советской кинематографией в послевоенное время. Суть их состояла в том, чтобы, во-первых, воспроизвести средствами кино важнейшие этапы Великой Отечественной войны и, во-вторых, показать в наших фильмах приоритет отечественной науки и тот неоценимый вклад, который внесли наши ученые в сокровищницу мировой науки.

Произведения новых жанров требовали от авторов новых художественных приемов. В частности, в научно-художественных фильмах стали необходимыми особые выразительные средства, связанные с раскрытием образа ученого, его научных открытий, его общественно-творческой деятельности, его борьбы за передовое материалистическое мировоззрение.

Находятся некоторые теоретики, которые иронизируют по поводу правомерности нового жанра научно-художественных фильмов, заявляя, что с точки зрения теории термин «научно-художественный» фильм звучит так же странно, как если бы мы сказали «жидко-твердый». Различие форм научного и художественного мышления, говорят эти теоретики, настолько очевидно, что не нуждается в подтверждении цитатами и ссылками.

Конечно, если к вопросам теории подходить начетнически, оперируя готовыми цитатами и ссылками, то можно любой ясный вопрос запутать и ничего не понять в живых явлениях нашего искусства.

Разве кому-либо из литературоведов приходила в голову мысль отрицать наличие научно-художественного жанра в литературе на том основании, что между научным и художественным познанием мира существует различие?

Видимо, сам термин «научно-художественный» смущает этих теоретиков потому, что в их представлении не укладывается, как можно сочетать науку и художество. Если к этому вопросу подходить механически, то есть путем арифметического сложения этих двух понятий, то, конечно, термин может показаться «странным».

Закономерно ли вводить в нашу кинотеорию новый жанр — научно-художественный? Безусловно, закономерно. Это не надуманный кем-то жанр. Он существует в практике нашего киноискусства. К этому жанру мы относим такие фильмы, как «Академик Иван Павлов», «Пирогов», «Мичурин», «Попов», «Жуковский», в которых средствами художественного кино раскрываются сложнейшие и важнейшие проблемы науки — учение Павлова о рефлексологии, открытия Жуковского в области аэродинамики и другие.

Нам могут сказать: а почему нельзя все эти фильмы отнести к биографическому жанру?

Безусловно, можно было, так как они раскрывают биографию выдающихся русских ученых. Но дело в том, что они не просто излагают важнейшие этапы жизни этих ученых, но одновременно и главным образом рассказывают об их научных открытиях и научной деятельности. Вот почему нам кажется вполне закономерным говорить о новом жанре в нашем кино.

Пренебрежение к особенностям этого жанра на практике приводит к грубым ошибкам, примером чего может служить первоначальный вариант сценария и фильма А. Довженко о Мичурине. Как автор сценария и режиссер фильма, Довженко допустил в этом варианте серьезные ошибки, ибо хотел создать картину узко биографического жанра. Он сосредоточил все свое внимание на раскрытии характера и личной жизни Мичу-

рина и очень мало уделил внимания величайшим открытиям преобразователя природы, его трудам в области биологии. В результате картина получилась неудачной, искажающей образ великого ученого нашего времени. И только после серьезных переделок фильм о Мичурине получился полезным и нужным для нашего народа.

Советское киноискусство по праву гордится успехами в развитии историко-биографического жанра. За последние два десятилетия было создано большое количество историко-биографических фильмов, имеющих огромное идейно-воспитательное значение.

Советские биографические фильмы отличаются прежде всего своей исторической правдивостью. Основное место в них занимает раскрытие деятельности наших великих предков, направленной на укрепление могущества нашего государства, их героической борьбы с иноземными захватчиками за честь и независимость нашей Родины. Буржуазные же биографические фильмы посвящаются главным образом показу личной, интимной жизни героев, и в них, как правило, исторические события искажаются в угоду пустой занимательности.

Вместе с тем следует отметить, что некоторые авторы советских биографических фильмов проявили неправильное представление о роли личности в истории. Они иногда скатывались на чуждые марксизму догмы и предрассудки народнического толка о «героях», якобы творящих историю, и «пассивной толпе». Поэтому в некоторых наших исторических фильмах («Георгий Саакадзе», «Кутузов», «Петр Первый» и другие) народ — творец истории — показан крайне невыразительно и выступает как безликая масса.

Особо плохо получаются в наших историко-биографических фильмах образы героев из простого народа. Фигурируя обычно в роли слуг и дядек при выдающихся личностях, они, по замыслу авторов, должны олицетворять собой народную мудрость, сметку, храбрость и находчивость. Такой выбор действующих лиц из народа явно принижает роль народных масс. Всем работающим в историко-биографическом жанре следует усвоить, что надо заниматься не историей царей и полководцев, а историей самих народов, уделять гораздо больше внимания изображению народа как творца истории, вершителя судеб своей родины.

В историко-биографических фильмах появился вредный шаблон и схематизм. Это объясняется главным образом тем, что авторы мало заботятся о художественной форме своих произведений. Изучая добросовестно исторические факты, они облекают их в уже установившиеся в этом жанре художественные формы, пользуются одними и теми же драматургическими приемами. Поэтому главные действующие лица часто получаются схематичными, их характеры показываются, как правило, статично, а не в развитии. Уже в экспозиции они предстают перед нами такими, какими мы знаем их из истории, и такими же остаются на протяжении всего фильма. Хотя историческое художественное произведение есть как бы точка, в которой история, как наука, сливается с искусством, как говорил В. Белинский, но в то же время оно есть дополнение истории. Поэтому «исторические факты, содержащиеся в источниках, не более, как камни и кирпичи: только художник может воздвигнуть из этого материала изящное здание»[1].

Нашим художникам следует постоянно помнить об этом весьма поучительном замечании В. Белинского. Оно обязывает их более глубоко думать над созданием художественных образов героев прошлого, показывать их не ходячими бронзовыми статуями, а живыми, действующими фигурами, наделенными всеми человеческими качествами.

---

[1] В. Белинский. Соч., 1948, т. III, стр. 803.

За последнее время в нашем кино наблюдалось чрезмерное увлечение историческими и биографическими фильмами в ущерб картинам на современные темы.

Вот почему сейчас делается резкий крен в сторону современной тематики за счет сокращения исторических и биографических фильмов. Современная тема должна быть главенствующей и ведущей темой нашего кинематографа — это вытекает из самой сущности социалистического киноискусства, призванного воспитывать наш народ в духе коммунизма, создавать произведения о нашей советской действительности, о строителях нового, коммунистического общества.

Говоря о разнообразии жанров, необходимо выдвинуть на первый план такой важный и любимый нашим народом жанр, как комедийный.

Порочная «теория бесконфликтности» оказала свое тлетворное влияние на развитие комедийного жанра. Некоторые авторы комедийных сценариев пытались не показывать фальшивых людей, которым свойственны пережитки капитализма, и не высмеивать отрицательные явления, имеющиеся в нашей действительности. Такие сценарии не могли служить основой для остроумных, жизнерадостных и содержательных комедий, преследующих высокие цели коммунистического воспитания.

Наши комедии должны бичевать пережитки капитализма в сознании людей, высмеивать все отжившее, консервативное, мешающее нашему движению вперед, к коммунизму. Задача наших комедий состоит в том, чтобы показать, какими не должны быть советские люди. У советских комедиографов имеются замечательные образцы острого сатирического оружия, которым так умело пользовались наши великие писатели Гоголь и Щедрин.

На необходимость заострения критического начала в нашем искусстве указал в своем докладе на XIX съезде Коммунистической партии товарищ Маленков:

«Неправильно было бы думать, что наша советская действительность не дает материала для сатиры. Нам нужны советские Гоголи и Щедрины, которые огнем сатиры выжигали бы из жизни все отрицательное, прогнившее, омертвевшее, все то, что тормозит движение вперед.

Наша советская литература и искусство должны смело показывать жизненные противоречия и конфликты, уметь пользоваться оружием критики, как одним из действенных средств воспитания».

Сатира является одним из самых острых оружий искусства и она должна занять ведущее место в комедийном жанре. Советская сатира, проникнутая глубокой верой в могучие, неодолимые силы советского общества, является одной из форм критики и самокритики. В этом состоит ее принципиальное новаторство и коренное отличие от сатиры наших классиков Гоголя, Щедрина. В своих сатирических произведениях Гоголь и Щедрин изобличали не отдельные недостатки самодержавно-крепостнического общественного строя, а его органические пороки, которые могли быть устранены только путем уничтожения самого строя.

Наша сатира должна разоблачать фальшивых людей, бичевать пережитки капитализма в сознании людей, вскрывать недостатки, пороки и болезненные явления, имеющиеся в нашей действительности. Но вместе с тем наши сатирические произведения должны быть проникнуты глубокой верой в исправимость, преодолимость вскрываемых недостатков, должны помогать в борьбе за построение коммунистического общества, за укрепление советского строя.

Некоторые комедиографы восприняли партийное указание о необходимости сатиры односторонне, решив, что они должны работать только над созданием сатирических комедий.

Отдавая должное сатире как ведущему комедийному жанру, мы не должны игнорировать и другие разновидности комедии — бытовые, лири-

ческие, музыкальные, спортивные, а также гротеск, водевиль, шарж, юмореску. Иными словами, нам нужны комедии хорошие и разные, острые и веселые. Но одним из непременных условий каждой комедии должна быть ее идейная содержательность.

Обобщая многовековой опыт классической комедии от Аристофана до Мольера, от Фонвизина до Гоголя, Белинский дал замечательное теоретическое определение: «Сущность комедии — противоречие явлений жизни с сущностью и назначением жизни»[1].

Сила комедии состоит в том, что она подвергает осуждению смехом все негодное, уродливое, находящееся в противоречии с идеалом прекрасного, в разладе с сущностью и назначением жизни. Вот почему критерием для определения достоинств советской комедии, служащей, как и все наше искусство, воспитанию трудящихся в духе коммунизма, должно быть сочетание остроумия, жизнерадостности, увлекательности с глубоким идейным содержанием.

За последнее время мало уделялось внимания созданию приключенческих, спортивных, научно-фантастических фильмов, хотя эти жанры являются также интересными и нужными для наших зрителей. Надо отметить, что специфика этих жанров теоретически еще не разработана.

Важнейшим требованием является тематическое разнообразие кинопроизведений. В нашей практике установилась очень узкая тематическая классификация кинокартин. Все фильмы обычно подразделяются на современные и исторические. Современные же фильмы делятся на производственные, колхозные, международные и фильмы об интеллигенции.

Это в свою очередь приводит к тематической узости отдельных киносценариев, чем особенно страдают произведения, посвященные рабочему классу. Они даже строятся по профессиональному признаку: о сталеварах, шахтерах, лесорубах, железнодорожниках, машиностроителях. Многие из них прямо так и называются: «Сталевары», «Донецкие шахтеры» и т. п.

В таких кинопроизведениях, как правило, жизнь рабочих раскрывается неинтересно, неглубоко, односторонне, главным образом на производстве, часто в масштабах одного завода и даже цеха. Конфликты носят узко производственный характер, например, герои этих произведений борются за лучшие методы скоростных плавок стали или резания металла.

Конечно, ничего плохого нет в том, что в художественном произведении изображаются производственные процессы, происходящие в цехе, или на заводе, или в шахте. Но беда состоит в том, что производственная технология показывается скучно, серо и, как правило, не входит органически в художественную ткань произведения, в его сюжет, в его композицию. Это объясняется тем, что авторы часто настолько увлекаются техницизмом, описанием сложной технологии и производственных процессов, что забывают о людях, героях своего произведения, то есть оказываются беспомощными в художественном изображении человека труда, вооруженного мощной современной техникой, создателя всех машин и агрегатов, творчески относящегося к своему делу.

М. Горький в свое время напоминал нашим писателям, как нужно изображать людей труда: «Основным героем наших книг мы должны избрать труд, т. е. человека, организуемого процессами труда, который у нас вооружен всей мощью современной техники, человека, в свою очередь организующего труд более легким, продуктивным, возводя его на степень искусства. Мы должны выучиться понимать труд, как творчество».

Вот такого понимания труда, такого широкого подхода к произведениям о рабочем классе нехватает многим нашим кинодраматургам.

[1] Белинский о драме и театре, «Искусство», 1948, стр. 96.

Часто у нас масштабность кинопроизведения определяется не глубиной содержания и не значительностью темы, а чисто внешними признаками: пышностью декораций, постановочной сложностью фильма, вставными номерами помпезного дивертисмента. Таких художников не интересует идейная глубина произведения. Они озабочены внешней, формальной занимательностью и эффектностью своих картин, забывая, что масштабность произведения требует создания больших, обобщающих образов, глубоких и ярких характеров.

Мастерство в кинодраматургии предполагает точное знание специфических законов киноискусства, ибо «искусство имеет свои законы, без уважения которых нельзя хорошо писать» (В. Белинский).

Правда, эти законы нельзя превращать в жупел для отпугивания желающих работать в кино или делать знание законов монополией узкого круга профессиональных сценаристов. Но нельзя и не уважать их.

Прежде всего следует обратить внимание на особенность композиции литературного сценария.

Основным недостатком многих литературных сценариев является композиционная рыхлость. Между тем композиция сценария как драматургического произведения должна отличаться предельной четкостью и стройностью. В композиции должны быть особенно ясно выражены замысел автора, идея произведения. Стройность композиции зависит от того, насколько автору удалось найти правильный ритм развития событий.

Большое значение для композиции драматургического произведения имеют правильно построенные экспозиция и финал.

Экспозиция имеет целью не только представить главных действующих лиц. В ней начинают завязываться основные сюжетные узлы, которые затем на протяжении всего произведения с нарастающей силой развертываются в драматическое действие. Поэтому от правильно построенной экспозиции очень часто зависит занимательность всего произведения и напряженность действия.

В финале должны разрешаться противоречия и конфликты, заложенные в произведении.

Многие драматурги и сценаристы часто стремятся во что бы то ни стало закончить свое произведение всеобщим благополучием, «перековкой» отрицательных персонажей, признанием ими своих ошибок. Счастливые финалы с помпезными банкетами стали стандартными для многих наших фильмов. Такое искусственное разрешение драматического конфликта, ничем не обоснованная идиллия являются грубым искажением жизненной правды, снижают драматизм произведений.

Таким образом, на первый план нам необходимо выдвинуть вопросы художественного мастерства. Чем выше будет уровень мастерства кинодраматургов, тем больше будет хороших сценариев.

Юрий СОТНИК

Команда с нашей улицы

Трах!!!

Футбольный мяч, ударившись в верхнее стекло окна, разбивает его и падает обратно во двор.

Футбольное соревнование, происходившее во дворе, прервалось. Игроки-мальчишки испуганно уставились на разбитое стекло.

— Аут! — машинально отмечает семилетний судья Степка.

Все убегают. Бегут футболисты, судья и многочисленная мелкота — болельщики.

Профессор Шапошников стоит у рабочего стола. Держа в руках счетную линейку, он смотрит на разбитое окно.

В комнату вбегает Елена Дмитриевна, за ней Галя.

— Миша! Что случилось?

— На этот раз они разбили стекло, Леночка.

Елена Дмитриевна и Галя бросились к окну.

— Эй! Ворота! Ворота забыли! — слышится крик.

Судья Степка возвращается во двор, торопливо подхватывает две положенные на землю кепки и снова убегает.

— Так и есть! — говорит Елена Дмитриевна, — опять этот... из двенадцатой квартиры.

Она выходит из комнаты. Галя смотрит в окно.

— Игроки! Все аут да аут!

— Не знаю, Галочка, как это называется, но это очень мешает работать, — замечает Михаил Петрович.

Елена Дмитриевна барабанит в дверь противоположной квартиры. Ей открывает Таня — девочка лет одиннадцати, с большим половником в руке.

— Ну, а на этот раз ваши родители дома, уважаемая? — отчеканивая каждое слово, спрашивает Елена Дмитриевна.

— Папа в командировке, мама в санатории, а старшая сестра на работе.

— Так вот, дорогая, нам опять разбили стекло.

— Степка не мог разбить. Он у них судья.

— Все они играют, все и виноваты. В данный момент ты старшая в семье, и я требую, чтобы были приняты меры против подобного безобразия. И того же буду требовать от родителей других детей. Возмутительно!

Голос Елены Дмитриевны приглушенно доносится в комнату. Там, сидя на корточках, Боря, вынимает вещи из чемодана, а Лева расхаживает взад и вперед. Боря — крепкий мальчишка с энергичной физиономией, Лева — щуплый, невозмутимый, очень серьезный.

— Молодец, что зашел, — говорит Боря. — Как ты догадался, что я приехал из лагеря?

— Простая логика... Раньше Татьяна носила из булочной три сайки, а сегодня, гляжу, четыре несет.

— Ты прямо, как разведчик...— Боря вынимает из чемодана толстую тетрадь. — Городской лагерь открыли?

— Две недели тому назад.

— Так вот! Ваш звеньевой, Лев Николаевич, не терял времени даром. Я наметил такие дела, что наше звено станет не только лучшим в дружине, а лучшим в городе!

— Н-да? — неопределенно мычит Лева.

— Слушай! Как выполняется план?

— План?

— Ну, план работы звена, который мы составили весной. — Боря заглядывает в тетрадь. — Вот, например: «Сделать для городского лагеря террариум». Лягушек и жаб поймали?

— Поймали.

— Где они?

— Сдохли.

— Как сдохли? Отчего?

— От истощения. Мишка забыл обеспечить их питанием.

— Это мило! Что же вы делаете в городском лагере?

— Я лично там ничего не делаю. Я сейчас занят одной сложной конструкцией...

— У тебя всегда конструкция! А остальные ребята чем занимаются?

— Остальные...

В комнату входит Таня. Она с грохотом отодвигает попадающиеся на дороге стулья, швыряет половник на стол. Боря смотрит на нее.

— Что ты пыхтишь, как паровоз?

— Ничего! И вообще я просто измучилась. Папа в командировке, мама в санатории, у Ольги ответственная педагогическая работа, а я одна за Степку отвечай!

— А что он делает?

— Ничего! С футболистами твоими стекла бьет.

— С моими?

— Уже пять стекол в доме разбили, тети машиного петуха насмерть во время тренировки задавили. У Тимошки переэкзаменовка на лето, а он и книжки в руки не берет... И вообще я... я требую, чтобы ты прекратил это безобразие... И... и...

— Довольно, Татьяна! Во-первых, со старшими таким тоном не говорят, а во-вторых... Левка, это правда, что второе звено так распустилось?

— По-моему, второго звена сейчас вообще нет.

— Как «нет»! А что же тогда есть?

— Есть футбольная команда. «Взрыв» называется.

Боря молча снимает со спинки стула пионерский галстук, повязывает его себе на шею.

— Идем! — говорит он Леве. — К Тимошке идем!

— Как же! Так он и сидит тебе дома! — ворчит Таня.

— Когда говорят старшие, не вмешивайся. Ясно? — уходя, замечает Боря.

— Вот увидишь, его нет дома! Вот увидишь, — говорит Таня, идя за мальчиками.

Все трое стоят у дверей тимошкиной квартиры. Им открывает женщина средних лет с добродушным лицом.

— Здравствуйте, Вера Андреевна! Тимошка дома?

Женщина испуганно оглядывается на дверь за ее спиной.

— Тш-ш!

— Занимается? — шопотом спрашивает Боря.

Женщина кивает головой, счастливо улыбается.

— Мы вчера с отцом его весь вечер пробирали. Подействовало.— Она подходит к двери, ведущей в комнату, и слегка приоткрывает ее.— Сидит. Словно пришитый, сидит! Идите, ребятки... Вечерком!

Ребята вышли из подъезда.

— Очень даже странно, — говорит Таня. — Он здесь сидит, а я его голос на улице слышала. — Став на выступ в стене, она заглядывает в тимошкино окно и тотчас же спрыгивает. — Вот! Пожалуйста вам!

Боря и Лева заглядывают в окно. В комнате перед столом сидит искусно сделанное чучело.

Дверь квартиры Анатолия не заперта. Ребята входят в нее. Из глубины темного коридора доносится старушечий голос:

— Пришел наконец! Никогда детей да внуков не била, а вот сейчас возьму, да веником тебя, веником! Чтобы знал, как три часа пропадать, когда тебя за молоком посылают!

— Пожалуйста вам! — говорит Таня, и все трое на цыпочках выходят из квартиры.

На булыжной мостовой стоит кувшин с молоком. В него сунула морду собачонка и довольно помахивает хвостом.

Возле кувшина «ворота» из двух кепок. В них, согнувшись, подпрыгивает веснушчатый вратарь Анатолий. На руках у него огромные зимние варежки. Матч, прерванный на дворе, продолжается в переулке. Болельщики заполонили тротуары, сидят на прилавке закрытого ларька. Годовалый младенец на руках у одной из девочек таращит глаза на игроков и молотит погремушкой по голове стоящего впереди мальчика.

Неподалеку — ворота. На красном полотнище надпись белыми буквами: «Городской пионерский лагерь № 7».

Вдруг отчаянный вопль вырывается у болельщиков: мяч пролетел над одной из кепок и чуть не сбил кувшин с молоком.

— Гол! — кричит команда «Ураган».

Степка свистит.

— Гол! — объявляет он.— Счет четыре—ноль в пользу «Урагана».

— Где гол? — кричит Тимошка. — Ничего подобного! Вот он как пролетел! — Тимошка проводит рукой над кепкой. — Об штангу ударился, а не гол!

Судья колеблется.

— Не, Леша, верно. Я ошибся. Об штангу. Три — ноль.

Капитан надвигает на нос кепку, медленно приближается к Степке.

— Подыгрываешь, да? Сначала гол, а теперь о штангу! Вот тебе! — и он звонко шлепает судью по затылку. Тот плачет.

К капитану бросается Тимошка.

— Чего ты лезешь? Чего ты дерешься?

— А чего он подыгрывает?

— А чего ты оказываешь давление на судью? Чего оказываешь?

Тимошка толкает капитана, тот налетает спиной на вратаря, вратарь, падая, опрокидывает кувшин с молоком. Начинается свалка. Пес удирает.

Тимошка с вратарем сидят на поверженном капитане.

— Будешь оказывать давление? Будешь?

Среди дерущихся появляется Боря.

— Хватит! Отбой!

Тимошка оборачивается и подымается. Лицо его расплывается в улыбке. Драка прекращается. Слышатся голоса: «Борис приехал! Довольно! Борис тут». Все звено окружает Борю. Он медленно обводит глазами ребят.

У всех измученные лица. Все запачканы грязью, растрепаны. Вратарь стоит на одной ноге, держа руками босые пальцы другой.

— Хороши! — цедит сквозь зубы Боря.

— Спорный мяч вышел,— смущенно бормочет кто-то.

Боря с укором смотрит на ребят.

— Лучшее звено в дружине, и вот чем занимаются!

Тимошка задет за живое.

— Борь... Это ты зря. Спорт все-таки полезное дело.

— А когда чучело вместо тебя грамматику учит, это тоже полезное дело?

Тимошка хлопает глазами. Боря повышает голос:

— А разбитые стекла! А задавленный тети машин петух!

Тимошка прячется за спины товарищей и шепчет одному из них:

— Вот человек! Только приехал и уже все знает!

— Тимофей! — тоном командира говорит Боря.

Тимошка выскакивает вперед, вытягивается в струнку.

— Здесь Тимофей!

— Построить звено!

— Есть построить звено! Звено, в одну шеренгу становись!

Звено выстраивается. Боря оглядывает его.

— В городской пионерский лагерь номер семь шагом марш!

Звено марширует к воротам лагеря. Сзади всех скачет на одной ноге вратарь.

— Эй! А доиграть? — кричит капитан «Урагана».

— Сами доигрывайте, — отвечает Тимошка.

— Струсил, да?

— Струсил! — подхватывают болельщики. — Ай, ай, струсил!

— С поля удалили, струсили! — кричат, приплясывая, малыши.

— Какой счет? — на ходу спрашивает Боря.

— Четыре — ноль счет, — угрюмо отвечает Тимошка.

Боря замедляет шаги.

— Опозорились?

— Этот «Ураган» всех обыгрывает. У ихнего капитана брат футболист. Он их и тренирует.

— Струсили! Струсили! Струсили! — надрываются болельщики.

— Звено, стой! — командует Боря.

Звено остановилось.

— Никогда еще ни в каких делах второе звено не уходило с поля побежденным. Кру-гом!

Звено двигается обратно. Теперь вратарь впереди. Таня и Лева стоят на тротуаре, удивленно смотрят на возвращающееся звено. Возле них останавливается прохожий, невысокого роста молодой человек.

Звено снова на «поле». Радостно галдят болельщики.

— Борь!.. Я не могу играть. Повреждение получил, — говорит вратарь, прыгая на одной ноге.

— Ладно! Я за тебя стану. По местам! Судья, свисти!

Степка свистит, игра начинается. Степка следит за игрой, держа в зубах свисток. Вдруг чья-то рука выдергивает свисток у него изо рта. Перед ним стоит Таня. Вид у нее сердитый и решительный.

— Идем!

— Тань! Погоди, я посужу немножко.

— Никаких «посужу», — взяв Степку за руку, Таня ведет его к воротам лагеря.

Молодой человек, стоя рядом с Левой, поглядывает то на игроков, то на красное полотнище над воротами лагеря.

Подходит милиционер, свистит.

— Эй, «Спартак» — «Динамо», что у вас тут, стадион?

Убегают футболисты и болельщики. Лева, пожав плечами, идет за ними.

Молодой человек тоже пожимает плечами и направляется к воротам лагеря, куда только что вошли Таня и Степа.

Пионерский лагерь — это сквер с пышными деревьями, со множеством цветов. В одной из аллей Таня встречает Олю, девушку лет двадцати с красным галстуком на шее, и Перевалова, грузного человека с толстым портфелем.

— Оля! Вот, привела, наконец, — говорит Таня, подводя к девушке Степку.

— Таня, а кто будет здороваться? — негромко, но внушительно говорит Ольга и обращается к человеку с портфелем: — Моя сестра... Шефствует над малышами.

— Здравствуйте, — говорит Таня. — Сегодня опять стекло разбили. А Борис как только приехал, так тоже начал футбол гонять.

— Борис?

— Да. И вообще я измучилась и надо прекратить это безобразие.

— Хорошо! На Бориса я сегодня вечером подействую. А с тобой, Степа, я опять должна серьезно поговорить. Почему ты не ходишь в лагерь?

— Потому что здесь скучно,— тихо отвечает Степка.

— Почему же мне не скучно, а тебе скучно?

Степка молчит.

— Потому, что ты очень несознательный мальчик, Степан. Понятно тебе?

— Понятно, — чуть слышно шепчет Степка.

— Государство, наши шефы ничего не пожалели, чтобы оборудовать этот лагерь, чтобы ты отдыхал здесь культурно и содержательно. А ты... Стыдно, Степа! Тебе должно быть очень... Ой! — тихонько вскрикивает Ольга, заметив, что ее слушает молодой человек, которого мы видели на тротуаре. — Здравствуйте, товарищ Дроздов! Вы знакомы? Это наш шеф — председатель завкома завода «Гигант» товарищ Перевалов.

— Мы знакомы, Ольга Владимировна, знакомы, — говорит Перевалов, приятно улыбаясь.

Отведя Степку в сторону, Таня шепчет ему:

— Знаешь, кто это? Сам Дроздов, заведующий школьно-пионерским отделом райкома комсомола. Я вот ему скажу про тебя, он тебе задаст!

Взрослые направляются по аллее к центру лагеря. Таня идет за ними. Степка, прикусив язык и не спуская глаз с Дроздова, тихонько пятится назад и вдруг со всех ног бросается в кусты.

— Ну, как вы тут живете? — спрашивает Дроздов.

Ольга немного взволнована. Ей хочется казаться солидным, деловым человеком. Она говорит быстро, немного запинаясь:

— Пока все благополучно, товарищ Дроздов... График выдерживаем, весь комплекс...

— График? — переспрашивает Дроздов.

— Да. Весь комплекс мероприятий проводим согласно плану... Встречаются, правда, трудности, но с помощью наших шефов мы их постепенно изживаем.

Во время речи Ольги Дроздов искоса поглядывает на нее сначала озадаченно, потом стараясь сдержать улыбку. В разговор вмешивается Перевалов.

— Вот вы, товарищ Дроздов, бываете в других лагерях. Так вот, в смысле оформления наш лагерь, так сказать, на уровне или есть получше? — и он обводит взглядом аллею, украшенную разноцветными флажками и панно на темы русских сказок.

— Богато оформлен лагерь, — замечает Дроздов.

Перевалов тает от удовольствия.

— Да-а, так сказать!.. У нас в организации закон: детям — все! Раз для детей, стало быть, умри, а чтобы средства были. О, взгляните! Беседочка!

Они проходят мимо нарядной беседки, в которой под руководством старушки девочки занимаются вышиванием.

— Кружок рукоделия. Охват в среднем около двадцати девочек, — объясняет Ольга.

Дроздов косится на нее и молчит.

— Павильончик! По эскизу лауреата Сталинской премии! — говорит Перевалов.

— Здесь выдаются книги и тихие игры, — поясняет Ольга.

В павильоне царит тишина. Несколько ребят перелистывают книги. Двое сидят за шахматами.

Один из шахматистов поднимает голову, секунду угрюмо смотрит на Дроздова и снова погружается в раздумье.

— А как у вас со спортом?

— Развернуться негде, товарищ Дроздов. Тесновато, — объясняет Перевалов. — Мы уж и так избушку на курьих ножках еле втиснули. О, взгляните! Ба-альшие деньги всадили, товарищ Дроздов. Но что поделаешь — дети! Так сказать, растущая смена, товарищ Дроздов.

Дроздов заглядывает в окно избушки. Он видит миниатюрную мебель. На маленькой кроватке лежит толстый мальчик и сладко спит. Дроздов отходит от избушки.

— Спокойный здесь у вас уголок.

— Дисциплинка на высоте, товарищ Дроздов. Муха не пролетит.

Дроздов вдруг резко оборачивается к Ольге.

— А вот ребят в лагере маловато.

Ольга вздыхает:

— Да, в отношении охвата... Это наше слабое место, товарищ Дроздов. Когда мы проводим мероприятие, например поход в кино, выступление массовика-затейника, выступления артистов, посещаемость вполне удовлетворительная.

— А когда нет мероприятий, тогда?.. — спрашивает Дроздов.

— Пас! Бей скорей! Леша, Леш!.. На меня! — вопят игроки в одном переулке.

Мяч пролетает в ворота мимо упавшего Бори.

— Гол! — кричат болельщики.— Семнадцать — два в пользу «Урагана».

—... Когда нет мероприятий, посещаемость резко падает, товарищ Дроздов, — грустно говорит Ольга. — Тут надо прямо сказать, что мы, педагоги, еще не сумели повернуть всех детей лицом к лагерю. Мы...

Слышится фабричный гудок. Дроздов взглядывает на часы...

— Простите, уже час. Мне пора бежать, меня ждут в горкоме. Знаете что, Ольга Владимировна, зайдите завтра ко мне. Потолкуем, как бы сделать так, чтобы дети «повернулись лицом к лагерю».

— Спасибо, товарищ Дроздов.

Дроздов выходит на изрытый, заваленный хламом пустырь, спотыкается о камень, останавливается, оглядывается.

— Ха! Места у них нет! — бормочет он и продолжает путь.

— Г-о-о-ол! — доносится откуда-то крик множества голосов.

— Гол! — кричат болельщики в переулке. — Восемнадцать — два в пользу «Урагана».

— Все! Кончена игра! Построиться! — говорит капитан «Урагана», и его игроки выстраиваются друг другу в затылок.

— Нет, не кончена! Давайте еще играть! — запальчиво кричит Боря.

— Струсили? Да? Струсили? — дразнит Тимошка.

— Не струсили, а у нас режим. Мы больше часа в день не играем,— отвечает капитан «Урагана» и обращается к команде: — Шагом марш! Вдох — выдох! Вдох — выдох!

И «Ураган» неторопливо удаляется, подымая и опуская руки в такт дыхания.

— Чего им трусить! Они и так вам надавали, — смеются болельщики.

Боря оглядывает свое звено.

— Позор! Восемнадцать — два! Становитесь, будем тренироваться.

— Борис, я иду домой,— говорит Лева.

— Ладно, жди меня. Через полчасика зайду, — отвечает Боря.

Вечер. Комната Левы. Здесь много книг, самодельных приборов, изготовленных из старых чайников и бутылок. Сидя за столом, Лева копается во внутренностях изготовленного им приемника. Стук в дверь.

— Минуточку! — говорит Лева и передвигает рычаг, прикрепленный к столу.

Слышится жужжание и скрежет. Опускается пудовая гиря, подвешенная на блоке рядом с дверью. Огромный засов на двери отходит в сторону. Дверь резко распахивается наружу. Слышен глухой удар. Потирая лоб, входит Боря.

Дверь, закрываясь, ударяет его по затылку. Засов, рванувшись на прежнее место, бьет его в бок.

Боря бросается в кресло. Он измучен, грязен, растрепан.

— Это никакая не щелочь? — спрашивает он, взяв стакан с прозрачной жидкостью.

— Нет. Это кислота для пайки.

Боря, вздрогнув, отнимает стакан от губ. Лева дает ему чистой воды.

— Восемь часов тренировались и все равно играть не умеют.

— Странный ты человек, Борис! Утром хотел бранить ребят за футбол, а теперь сам...

— Да, сам! Потому что я сегодня убедился: спортивная работа в нашем звене ни к чорту.

— Ну и пусть. — Лева снова берется за приемник.

— Нет, не «пусть», а завтра с восьми начинаем тренировку. Спать не будем, а «Ураган» одолеем. И ты являйся. Запасным будешь.

— Ну уж, нет...

Боря вскакивает со стула:

— Ах, вот как? А честь звена? Вам наплевать, Лев Николаевич?

— Я другим способом побольше чести принесу.

— Каким же это способом?

Вынув из ящика стола газету, Лева передает ее Боре.

— Читайте, Борис Владимирович. Вот здесь.

Боря читает:

— «Профессором Шапошниковым и аспирантом Ивановым сконструирована ультракоротковолновая станция для обслуживания сельскохо-

зяйственных работ. На днях изобретатели выезжают в совхоз «Красный пахарь» для испытания станции в производственных условиях». Ну, а дальше что?

— А то, что я в доме пионеров получил схему такой станции и собрал ее. Вот! Смотри!

Боря с интересом смотрит на небольшой ящик.

— И работает?

— Вчера работала, а сегодня что-то дурит. Нужно, чтобы кто-нибудь говорил в микрофон, пока я буду налаживать.

Боря все еще смотрит на станцию.

— Это было бы здорово, снабдить звено такими аппаратами. Долго тебе надо помогать?

— Пустяки. Минут десять. Надо считать вслух перед микрофоном, а я буду в кухне вести прием.

И вот Боря сидит у передатчика.

— Три тысячи двести один, три тысячи двести два... Левка, скоро ты? Я с утра ничего не ел.

— Открой, пожалуйста, — слышится за дверью голос Левы.

Боря крутит рукоять, и дверная машина приходит в действие. Лева с приемником в руках благополучно проскальзывает в комнату.

— Аккумуляторы истощились. Надо подзарядить.

— Ну, заряжай скорее. Я еле на ногах стою.

— Две минуты, и все готово. — Лева извлекает из приемника маленький аккумулятор и присоединяет его к колесам выпрямителя, сделанного из банок для варенья. — Включаю выпрямитель.

Он вставляет вилку в штепсель. Искры, треск... Все погружается в тьму.

— Короткое, — вздыхает Лева.

Стоя в передней, освещенной свечой, мальчики смотрят на пробки, находящиеся под потолком.

— Становись мне на плечи, — говорит Боря.

Лева забирается на плечи, но не может устоять и хватается за волосы Бориса.

— Ну, чего ты вцепился? Больно ведь! — кричит тот и кое-как спускает Леву на пол. — Становись! Я полезу.

Теперь Боря взбирается на плечи к Леве, но тот не выдерживает тяжести и падает. Боря повисает на стене, ухватившись руками за какой-то крюк, затем спрыгивает на пол.

— Ну и курица ты мокрая!

— Глупо лазить друг на друга, когда лестница есть, — говорит Лева и уходит в кухню. Оттуда доносится грохот.

— Уронил? — спрашивает Боря.

— Ага. Кажется, на керосинку.

Боря бросается в кухню.

Вспыхнул свет.

Боря спускается с лестницы.

— Тебе не радио надо заниматься, а спортом. Ясно?

— Довольно об этом, Борис. Человек — не лошадь. Ему не сила нужна, а ум.

— Когда-нибудь поймешь свою ошибку, Лев Николаевич. А помогать я тебе не буду. Ясно? Всего!

Боря поднимается по лестнице в своем парадном. На площадке перед квартирой Шапошниковых стоит Иванов, держа подмышкой большой сверток. При виде Бори, он надвигает шляпу на лоб и поднимает воротник.

Покосившись на Иванова, Боря открывает дверь своей квартиры. Он на цыпочках входит в комнату, где горит ночник. Ольга спит. Она бормочет во сне:

— А на Бориса я воздействую.

Боря проходит в другую комнату. Там спят Степка и Таня. Степка бьет под одеялом ногой.

— Чего дерешься? Четыре — ноль, — говорит он.

Михаил Петрович открывает дверь молодому человеку, стоящему на площадке.

— Заходите, Иван Сергеевич. Очень рад. Что это вы, голубчик, воротник подняли? На дворе лето.

— От мальчишек скрываюсь, Михаил Петрович.

— Как?

— Мальчишки прохода не дают. Как увидят, толпами собираются. Лавры футболиста — тяжелая штука, Михаил Петрович.

— Ах, футболиста! Простите, голубчик, я все забываю об этом вашем... как бы вам сказать... увлечении... Итак, принесли?

— Пожалуйста, Михаил Петрович! — Иванов разворачивает сверток. В нем оказывается маленькая радиостанция, оформленная в виде изящного чемоданчика.

— Очень хорошо, — тихо говорит профессор. — Вы пробовали?

— Да. И завтра утром я соединяюсь с вами из лаборатории.

— Отлично, голубчик. И давайте не задерживаться с выездом в совхоз.

— Миша, скоренько, скоренько, чай стынет, — слышен голос Елены Дмитриевны.

Профессор и Иванов входят в столовую.

— Познакомься, Леночка. Мой ученик, а теперь соавтор Иван Сергеевич Иванов. — Профессор указывает на Галю. — Это моя племянница, Галя.

— Дядь Миш! Это же Иванов, правый крайний «Связиста», — шепчет Галя.

— Прекрасно, Галочка. Неудобно шептаться на людях.

Сидя за столом, Иванов роется в карманах.

— Я могу предложить вам три билета на завтрашнее соревнование.

Галя подпрыгивает от радости.

— Ой! «Связист» — «Медик»!

— Да. — Иванов передает ей билеты. — Вы пойдете, Михаил Петрович?

— Я? Гм... Я... Благодарствуйте. Я, по правде сказать...

— Мы уже насмотрелись, Иван Сергеевич, — сухо говорит Елена Дмитриевна. — Сыты по горло. Вот как сыты!

— Да, знаете ли... что ни день, то мяч в окно... Очень трудно работать.

— Мальчишки покою не дают? — спрашивает Иванов.

— Команды «Взрыв» и «Ураган»,— поясняет Галя.

— Так что спасибо вам за билеты, Иван Сергеевич, — продолжает Елена Дмитриевна.— Мальчишкам сама природа велела бегать да прыгать, но смотреть, как взрослые люди подобными глупостями...

— Гм... Леночка!

— Что тебе?

— Передай мне, пожалуйста, сахарницу.

— Перед тобой сахарница. Смотреть, как взрослые люди подобными глупостями занимаются, право, никакой охоты нет.

— Гм...— бормочет профессор.— Да... гм... Ты, Леночка, уж чересчур!.. В футбол иногда играют... гм... весьма дельные, достойные всяческого уважения люди.

— Оставь, Миша. Таких дельных людей в приличном доме на порог не пускают. Что с тобой, Галина? Ты мне чулки порвешь.

Иванов смотрит на Галину и, слегка улыбаясь, подмигивает ей. Затем он вынимает записную книжку.

— Как ты сказала? «Взрыв» и «Ураган»?

— Угу, — мычит смущенная Галя.

Иванов записывает и обращается к Елене Дмитриевне:

— А если я избавлю вас от «Взрыва» и «Урагана», вы меня на порог пустите?

Елена Дмитриевна недоуменно смотрит на него.

На подоконнике в комнате Левы стоит клетка с чижом. Возле нее, облизываясь, расхаживает кот.

Лева открывает клетку, выпускает чижа и сажает на его место кота. Кот мяукает. Лева ставит перед ним микрофон.

— Мышей не ловишь, так поработай диктором, — замечает Лева и уходит с приемником из комнаты.

Кот отчаянно орет.

Расстроенный Михаил Петрович ходит по кабинету.

— Чрезвычайно неловко... Прямо-таки... Очень нехорошо получилось... Я тебя, Леночка, забыл предупредить, а ты его так... гм!

— Ах, боже мой! — сердится Елена Дмитриевна. — Ну, откуда я знала? С виду такой приличный молодой человек и вдруг нате вам — футболист!

Елена Дмитриевна уходит, хлопнув дверью, а Михаил Петрович берет со стола радиостанцию-чемоданчик и, расхаживая с ней по комнате, обращается к Гале:

— Да, Галочка! В недалеком будущем благодаря нашей с Иваном Сергеевичем работе станет возможным такое положение: предположим, ты гуляешь с подругами и при тебе вот такой чемоданчик. Тете Лене надо сказать, чтобы ты по дороге купила двести граммов русского масла. Она подходит к своему чемоданчику, нажимает на трубке вот эту кнопку, и где бы ты в этот момент ни была, в твоем чемоданчике начинает пищать зуммер. — Говоря это, Михаил Петрович нажимает кнопку на телефонной трубке.

В приемнике, перед которым сидит в кухне Лева, раздается отчетливый писк.

Лева вскакивает, в смятении смотрит на приемник, затем, схватив его, бежит в комнату.

Когда он появляется там, кот продолжает орать.

Профессор застыл, прижав трубку к уху. Вид у него очень удивленный.

— Гм... Галочка, послушай, пожалуйста. Или это галлюцинация слуха или... Тебе не кажется... вроде, как кошка мяукает?

Галя берет трубку, слушает секунду и произносит:

— Алло!

— Да, да! Алло! — кричит взволнованно Лева, держа перед губами микрофон.

Мы видим будильник на столе у Левы; он показывает без двадцати пяти одиннадцать.

Старинные бронзовые часы на столе у Михаила Петровича показывают пять минут двенадцатого. Михаил Петрович сидит с телефонной трубкой в глубоком кресле.

— Голубчик, дорогой! Так вы обязательно загляните ко мне завтра утречком. Я буду чрезвычайно рад познакомиться с вами лично. Чрезвычайно рад.

Утро. В квартире Бориса. Ольга сидит за столом и, прихлебывая кофе, пишет письмо:

«... что касается Бориса, мамочка, то он не только сам не заглянул в лагерь, но и тянет других детей в сторону нездорового увлечения футболом. Надеюсь, что мне удастся найти к нему правильный педагогический подход.

Целую. Ольга».

Кончив писать, Ольга входит в соседнюю комнату. Там спит Боря. Таня занимается уборкой, а Степка мешает ей. Ольга останавливается над постелью Бори:

— Борис!

Боря мычит во сне. Степка шепчет Тане:

— Оля сейчас на Борю воздействовать будет, да?

— Ага. Не вертись под ногами,— так же шопотом отвечает Таня.

— Боря, проснись! — зовет Ольга.

Боря потягивается, открывает глаза и вдруг, заулыбавшись, пожимает Ольге руку.

— Оль! Здравствуй! Я еще вчера утром приехал, а мы до сих пор не виделись.

Оля, подтянутая, строгая, садится на край его кровати.

— Да, Боря, не виделись, — говорит она значительным тоном.

Боря молча смотрит на нее.

— Не виделись, а мне еще вчера нужно было с тобой очень серьезно поговорить, Борис,— продолжает Ольга.

Боря заметно мрачнеет.

— Ну? — спрашивает он нехотя.

Выдержав паузу, Оля говорит уже совсем торжественно:

— Борис! Ответь мне на такой вопрос: ты пионер?

Боря садится в постели и начинает одеваться.

— Неправильный у тебя подход,— говорит он, зевнув.

— Что значит подход, какой подход? — выпрямилась Оля.

— Педагогический подход у тебя неправильный. Ты хочешь на меня воздействовать, а задаешь глупые вопросы.

— Борис! Это еще что такое?

— Ты сама прекрасно знаешь, что я пионер. Это к Степке с таким подходом можно подходить, а я уж не маленький. Тринадцать лет человеку.

Оля быстро оглядывается на Таню со Степкой.

— Выйдите отсюда! — Когда те выходят, она снова обращается к Боре: — Во-первых, Борис, со старшими так не говорят: «Задаешь глупые вопросы». Во-вторых, я не воздействую, а просто заявляю, что ты поступаешь не по-пионерски, отвлекая своих товарищей от городского лагеря. Устроен лагерь, на него затрачены большие средства, а вы, вместо того чтобы отдыхать там культурно и разумно, бьете стекла.

Боря почесывает макушку.

— Стекла... Н-да! Слушай, а если мы будем в лагере тренироваться?

Оля передергивает плечами.

— Не говори глупости, Борис! У нас нет места, чтобы гонять мячи. И потом, Борис, есть много других занятий, более содержательных и полезных. У нас есть шахматы и шашки...

— В них можно и дома играть, — уныло замечает Боря.

— Кружок рукоделия.

— Не занимаюсь.

— Хоровой кружок.

— У меня голоса нет.

— Наконец, у нас часто выступают артисты, лекторы... Вот сегодня будет лекция на тему: «Физкультура — путь к здоровью».

Боря вскочил. Он уже совсем одет.

— Вот эта самая физкультура у нас в звене и хромает! Нам не лекцию надо слушать, а...

В дверях без стука появляется Тимошка.

— Борь! Звено к тренировке готово.

— Иду!

Мальчики удаляются.

— Боря, а завтракать? — говорит Таня.

— Некогда.

— Борька! Ну, мальчики! — со слезами в голосе зовет Оля.— Мальчики, у нас сегодня вечером очень интересное мероприятие! Будет затейник, баянист... Мальчики!

Слышно, как хлопает входная дверь.

Оля подходит к стене и разглядывает какую-то картину. Ей хочется плакать. Таня неслышно приближается к сестре и трется щекой о руку Ольги.

— Я пойду. В лагерь,— тихо говорит Ольга и выходит.

Таня в мрачном раздумье стоит посреди комнаты. Вдруг она замечает, что Степка крадется в переднюю. В руках у него судейский свисток.

— Степан! Куда?

— Таня! — решительно говорит Степка. — Таня, ты на меня все равно не воздействуешь. Оля на Борю не воздействовала, а ты...

— А я на тебя воздействую, — отвечает Таня. Схватив Степку за плечи, она быстро втаскивает его в ванную комнату и запирает там.

Ольга выходит во двор. Несколько в стороне стоит Боря со своими мальчишками. Ольга приостанавливается, хочет им что-то сказать, но раздумывает и быстро уходит.

На столе профессора рядом с фабричной радиостанцией стоит аляповатый левин аппарат.

— Вам только следует немного увеличить напряжение на аноде, и все будет отлично, голубчик,— говорит профессор.

— Спасибо, Михаил Петрович.

— Не за что. Мне чрезвычайно приятно, знаете ли, что в нашем доме живет молодой человек, который интересуется вещами, действительно достойными внимания, а не...

— И, пожалуйста, приходите к нам без церемоний, — добавляет Елена Дмитриевна.— Вот, Галочка, тебе товарищ — серьезный мальчик, не какой-нибудь этот!..

За окном крики вошедших в азарт мальчишек.

— Бич нашего времени,— обращается к Леве профессор.— Знаете ли, дорогой, я могу продуктивно работать только ночью.

— Хотя бы играли хорошо,— ворчит Галя.— Смотреть тошно!

Пищит зуммер. Профессор берет трубку. Все забыли про футболистов и смотрят на профессора.

— Да? Здравствуйте, Иван Сергеевич, дорогой! Как меня слышите? И я превосходно. Может, зайдете вечерком? Как? Ах, у вас соревнование, я все забываю. Иван Сергеевич, вы нас ради бога простите за то, что

вчера... гм... так нехорошо получилось с Леночкой. Она добрейшей души человек, но есть в ней... как? Нет, голубчик, не пустяки, и я вполне понимаю, что некоторые ее выражения могли показаться вам обидными, и мне это чрезвычайно...

— Взяли!— доносится возглас со двора.

Влетевший в комнату мяч попадает в голову Михаилу Петровичу. Тот вскакивает, затем снова говорит в трубку:

— Простите, мне помешали. Что ж! Я попросту считал своим долгом загладить некоторую резкость моей супруги. Хотя иногда нахожу и ее слова справедливыми. Да. Нет. Возможно. Всего лучшего, товарищ Иванов.— Профессор поворачивается к Леве.— Так мы и живем, Левочка! Да-с!.. Так и живем!

Лева с решительным видом берет со стола аппарат.

— Я прекращу это. С ними поговорю.

Елена Дмитриевна в грозном молчании надевает шляпу, плащ и берет подмышку мяч.

Елена Дмитриевна стучит в дверь таниной квартиры. Таня открывает ей.

— В комнату моего мужа опять влетел вот этот мяч. Я не знаю, был ли среди играющих ваш младший брат, но я...

— А мой младший брат все утро сидит дома.

— Я совсем и вовсе даже не играю,— подтверждает Степка из-за двери ванной.— Это мой старший брат Боря играет.

— Прекрасно! Вашего содействия добиться невозможно. Я иду в милицию.

Елена Дмитриевна уходит. Таня открывает дверь ванной, и оттуда появляется Степка.

— Таня, правда, как здорово, что ты меня заперла? Уж лучше в ванной посидеть, чем в милиции. Правда?

Таня повязывает на шею красный галстук.

— Иди в лагерь, но не смей Оле говорить, что опять стекло разбили. Понятно?

— Понятно. А почему не говорить?

— Очень мне нужно ее огорчать! Я сама приму меры.

Елена Дмитриевна, поглядывая по сторонам, быстро шагает по улице. Ее останавливает юноша в белых брюках и шелковой тенниске.

— Виноват! Где дом номер шесть?

— Следующий. А вам кого там?

— Мне, собственно, мальчишек... Команду «Взрыв» и «Ураган».

— «Взрыв» и «Ураган»? Идемте! Я сама их ищу. Будем действовать сообща.

Они двигаются вместе. Юноша вытирает платком лоб.

— Запарился с ними.

— Я тоже запарилась. Ужас какой-то!

— Уже двенадцать команд записали.

— Куда записали?

— Мы при стадионе «Связист» детскую футбольную секцию организовали. Уже набор закончили, а тут пристал ко мне один из наших: «Отыщи еще «Взрыв» и «Ураган» с Московской улицы». А они даже не нашего района.

Елена Дмитриевна замедлила шаги.

— Позвольте! Какая это футбольная секция? Зачем она!

— Как зачем? То они на улицах мячи гоняют, а то будут заниматься на стадионе, под руководством опытных инструкторов.

Елена Дмитриевна остановилась.

— Позвольте! Значит... теперь они не в домах будут стекла бить, а на стадионе?

— На стадионе стекол нет,— улыбается юноша.

Елена Дмитриевна что-то соображает, не замечая, что на нее чуть не наскочил бежавший по тротуару Степка. А тот присел от страха и тихонько пятится назад.

— Идемте! Идемте и отыщем их немедленно! — восклицает Елена Дмитриевна, увлекая юношу к милиционеру, расхаживающему по мостовой.— Товарищ милиционер, вы не видели здесь мальчиков, играющих в футбол?

— Эти мальчики у меня вот где сидят. В городской лагерь побежали.

Елена Дмитриевна и юноша идут в направлении, указанном милиционером. Степка пробирается на другой тротуар и со всех ног пускается в ту же сторону, со страхом оглядываясь.

Городской лагерь. В павильоне для тихих игр сидят десятка три мальчиков и девочек.

Лектор, подслеповатый, отнюдь не спортивного вида человек, монотонно говорит:

— Итак, мы установили, что правильный режим в сочетании с регулярными физическими упражнениями благотворно влияет на отправления жизненно важных функций организма... Рассмотрим теперь в каждом отдельном случае...

Неподалеку от павильона прохаживается Оля со старушкой учительницей. Поглядывая на павильон, старушка говорит:

— Да, матушка моя! Надо что-то делать, чтобы поднять посещаемость. Это уж просто безобразие: тридцать два человека. Даром хлеб, матушка, едим.

— Сегодня к Дроздову пойду,— говорит Ольга и вдруг, взглянув куда-то в сторону, широко открывает глаза и начинает улыбаться.— Смотрите! Анна Михайловна, смотрите! Пришли!

Старушка оглядывается и видит, что в стороне на качалке сидит вся команда «Взрыв».

— Ма-атушка! — удивленно и обрадованно шепчет старушка.— Неужто они, самые заядлые!

— Это моя работа! — говорит счастливая Ольга. — Я сегодня все утро с братом говорила. Я всегда была уверена, что силой убеждения с детьми можно сделать все, решительно все!

А взрывовцы сидят мрачные.

— Хоть бросай! — говорит Боря.— Нельзя же каждый день стекла бить.

— Жизнь! — вздыхает вратарь.

Подбегает Степка.

— Боря! Принимайте меры. Она сюда идет.

— Кто она?

— У которой вы окно... Она с милиционером говорила.

Степка убегает, ребята вскакивают.

— Айда! Пошли!— говорит Тимошка, но в этот момент к ним подходит Оля.

— Мальчики, я очень рада, что вы, наконец, осознали значение городского лагеря. Мне очень приятно, что вы...

— Мальчики! — доносится голос Елены Дмитриевны.

Увидев ее, ребята бросаются врассыпную.

— Мальчики, куда вы? Вас зовут! — говорит Оля.

Боря резко останавливается.

— Стойте! Виноваты, значит, надо отвечать!

— ... Что касается значения водных процедур для укрепления нервной системы и повышения общего тонуса организма, то его трудно переоценить,— говорит лектор в павильоне.

Голос его заглушается громкими криками: «Ура».

— Будьте добры, попросите прекратить этот шум,— обращается лектор к одной из девочек.

Девочка подходит к бориному звену. Тимошка от избытка восторга стоит на руках. Не менее бурно выражают свои чувства и другие ребята.

— Итак, завтра в одиннадцать на стадион,— говорит юноша,— но имейте в виду: принимают только хорошо подготовленных. Они прилично играют? — обращается юноша к Елене Дмитриевне.

— Обворожительно!

— Всего! Пойду искать «Ураган».

Юноша удаляется, провожаемый приветственными возгласами.

Елена Дмитриевна обращается к ребятам:

— Мальчики! Вы не подведете меня?

— Потренироваться бы надо,— говорит Тимошка.

Елена Дмитриевна передает ему мяч.

— Идите во двор и немедленно тренируйтесь.

К ней подходит Ольга, в молчаливом изумлении наблюдавшая всю эту сцену.

— Простите! Что все это значит?

— Это значит, что мальчикам надо тренироваться,— говорит Елена Дмитриевна и уходит вслед за ребятами.

Девочка, выходившая из павильона, садится на свое место.

— Там дяденька какой-то в футбольную секцию мальчишек записывал,— говорит она негромко своим соседям.

— Где записывал? Кто записывал? Ребята, в футбольную секцию записывают!! — слышатся приглушенные голоса.

Один за другим мальчики выбираются из павильона. Лектор прерывает лекцию. Порыскав некоторое время по лагерю, мальчики выбегают на улицу, но молодой человек уже скрылся.

Лева все еще у Шапошниковых. Он говорит, расхаживая перед профессором и Галей:

— Я потребую созвать экстренный сбор и так и скажу: «С футболом пора покончить, товарищи. Человеку знания нужны, а не ноги».

— Правильно, голубчик. Шагающий экскаватор заменяет тысячи землекопов, а создал его человеческий ум.

— Пас! Бей скорей!

— Опять! — вздыхает профессор.

В комнату входит Елена Дмитриевна и, став у окна, смотрит во двор. Мяч попадает в стекло, но не разбивает его.

— Я пойду! Я прекращу это!— заявляет Лева.

— Лева, никуда вы не пойдете. Не мешайте им играть,— говорит Елена Дмитриевна, не отрываясь от окна.

Все в недоумении переглядываются.

— Гм! Леночка... Что означает такая... такая перемена?

— Сегодня ничего не скажу. Сглазить боюсь. Скажу только, Миша, что твой Иванов—милейший молодой человек.—Снова удар по стеклу.— Галочка, как, по-твоему, хорошо они играют?

— Конечно, плохо! Ты посмотрела бы настоящую игру!

— Интересно было бы сравнить. Билеты у тебя?

— Ага.

Елена Дмитриевна думает, глядя в окно. Профессор переглядывается с Левой, оба пожимают плечами.

— Миша!

— Да, Леночка!

— После обеда переоденься, поедем на стадион.

— Гм!.. Как? Куда?

— На стадион. Тебе освежиться надо. Засиделся.

— Извини меня, Леночка... ты действительно собираешься смотреть эту гм... эту игру?

— Конечно, мне это совершенно необходимо.

— Да-а!.. Гм... Ты, Леночка, вольна делать, что тебе хочется, но я... я не пойду. А ты, повторяю, делай, что угодно. Если хочешь, записывайся в школу бокса. Я возражать не буду.

Коридор в райкоме комсомола. Таня стоит перед дверью с табличкой «Зав. школьно-пионерским отделом» и тихонько репетирует:

— Здравствуйте... Можно видеть заведующего школьно-пионерским отделом?..

Она стучит, но никто ей не отвечает. Тогда она осторожно открывает дверь и входит в комнату.

Комната пуста. Но из нее ведет еще одна дверь с точно такой же табличкой.

— Здравствуйте! Можно видеть заведующего школьно-пионерским отделом? — повторяет Таня и снова стучит.

— Войдите!

— Здравствуйте!.. Можно видеть... можно видеть отдел школьно-пионерского заведующего? — лепечет Таня.

— Я отдел школьно-пионерского заведующего,— не моргнув глазом, отвечает Дроздов.

— Здравствуйте! Я пришла по очень важному делу...

— А в чем заключается твое важное дело?

— В футболе.

— Так. Присаживайся!

Тот же кабинет. Перед Дроздовым и Таней стоят стаканы с остатками чая. В дверь заглядывает девушка-секретарь.

— Товарищ Дроздов, к вам пришли.

— Одну минуточку.

— Вот я к вам пришла,— говорит Таня.— Потому что директор борькиной школы уехал в отпуск, папа в командировке, мама в санатории, а Оля не может на них воздействовать.

— Оля?

— Ага. Она там вожатая, в лагере. Она прямо вся измучилась с этими футболистами.

Дроздов встает и начинает прохаживаться из угла в угол.

— Да-а! Все это очень нехорошо: и жалобы соседей, и разбитые стекла, и раздавленный тетин машин петух. Что же нам делать?

— Надо вызвать к вам Борьку и всех ребят и чтобы вы приказали, чтобы они ходили в лагерь. И велите им бросить свой дурацкий футбол.

— Зачем же бросать? Футбол, как и всякий спорт,— дело нужное. Мы даже специальную секцию открываем на стадионе для ребят. Только надо, чтобы играли в футбол не где попало и не как попало.— Дроздов останавливается перед Таней.— Слушай-ка! Придется тебе как активистке взяться за организацию спортивной работы в нашем лагере.

Таня удивленно смотрит на Дроздова.

— Ой!..— тихонько произносит она.

Дроздов присаживается на ручку кресла, в котором сидит Таня.

— Рядом с вашим лагерем огромный пустырь. Постройте на нем стадион!

— Ой! — совсем тихо произносит Таня.

— Ты не ойкай, а подумай.

— Ой... Но он же весь в ямах!

— Ямы можно засыпать.

— Засыпать! Думаете, это легко?

— Одной, конечно, трудно... А ты привлеки побольше ребят.

— Ну, девочек я привлеку. А мальчишки... Разве они меня послушаются?

— Надо сделать так, чтобы послушались.

— Степка, может, и послушается, он меня боится, а Борис... Он со мной и говорить не станет...

— Это от тебя зависит.

В дверь снова заглядывает секретарь.

— Товарищ Дроздов, вас ждут.

— Кто меня ждет? Посиди минутку,— говорит Дроздов и выходит в соседнюю комнату.

Там на диване сидит Ольга, грустная, подавленная.

— А! Здравствуйте, Ольга Владимировна! — пожав Ольге руку, Дроздов садится рядом с ней на диван.

— Ну, как дела? Как мероприятия? Проходят по графику?

Оля настороженно смотрит на Дроздова. Тот чуть заметно улыбается.

— По графику,— уныло отвечает Ольга.

— А дисциплина как? Мухи попрежнему не летают?

Оля готова расплакаться.

— Вы... вы, конечно, имеете право смеяться, товарищ Дроздов. И я сама... сама теперь вижу, что я никуда не годный педагог.

— Простите, вы что окончили?

— Я перешла на второй курс педагогического института... И... я думала, что сумею найти подход к детям, а теперь... Тратятся большие средства, проводится множество мероприятий, а посещаемость...

Дроздов перестал улыбаться. Он смотрит на Олю ласково, сочувственно.

— Слушайте, Олечка! Вам сколько лет?

— Девятнадцать.

— А мне немного больше. Мы с вами совсем недавно были пионерами. Давайте говорить откровенно: ну вот, если бы мы с вами лет шесть тому назад попали в наш городской лагерь, разве мы не умерли бы со скуки? А?

Оля молчит. Не дождавшись ответа, Дроздов продолжает:

— Пожалуй, вся беда вашего лагеря заключается в том, что шефы слишком балуют ребят: их обслуживают затейники, лекторы, артисты, педагоги, а вот интересного дела для самих ребят, которое бы их увлекло, нет. А раз нет общего дела — значит, нет и дружного коллектива.

— Значит, нужно найти какое-нибудь интересное дело,— задумчиво говорит Оля.

— Да зачем же его искать! Дел куча! Их сама жизнь подсказывает.—Дроздов поднялся.— Пройдемте в ту комнату. Мы как раз говорили сейчас с одним товарищем о таком деле.

Дроздов и Оля входят в соседнюю комнату. Увидев сестру, Оля останавливается, как вкопанная.

— Таня?..— говорит она тихо.

— Знакомы? — усмехается Дроздов.— Одну минутку!— Он садится за стол, берет телефонную трубку и набирает номер.— Завком завода «Гигант»? Здравствуйте, товарищ Перевалов. Товарищ Перевалов, во сколько вам обошлась избушка на курьих ножках в городском лагере?

Сколько? — Дроздов присвистнул от удивления.— Товарищ Перевалов, а не могли бы вы еще подкинуть несколько бревен, немного теса и хотя бы один старенький верстак? Как? Для детей все? Вот за это спасибо.— Дроздов кладет трубку.— Присаживайтесь! — обращается он к Оле.

Мальчики подбегают к кассам стадиона. Над кассами табличка: «Все билеты проданы».

— Вот так штука! — говорит Боря.

— Боря, не теряйся, — утешает Тимошка.— Пошли на наши места.

Мальчишки забираются на деревья, растущие около самых трибун. Вратарь и Тимошка не замечают, что ветка, на которой они расположились, приходится как раз над головами Елены Дмитриевны и Гали, сидящих в последнем ряду на ближайших к проходу местах.

Елена Дмитриевна смотрит в бинокль.

— И это ученик моего мужа! Ужас какой!

Боря следит за игрой.

— Что у них там? — говорит Елена Дмитриевна.

— Одиннадцатиметровый назначили. По воротам «Связиста»,— отвечает Галя.

— Для меня это китайская грамота.

— Будут бить по воротам без всякой защиты, кроме вратаря.

На поле готовятся к удару. Боря вытягивает шею, забирается на самый конец ветки, которая гнется под его тяжестью.

Удар по воротам.

Ветка под Борей обломилась. Боря упал в проход на трибунах. Поднимается на ноги, потирает бока. Его никто не замечает.

— Гол!!! — кричит стадион.

Елена Дмитриевна недоуменно оглядывается.

— Что такое? Попал?

— Ох, тетя, конечно, попал. Один — ноль в пользу «Медика».

— Оскандалился твой Иванов.

— Ничего не оскандалился. Они еще покажут.

Боря стоит ни жив ни мертв. К нему подходит билетер.

— Мальчик, твой билет?

Боря растерянно моргает глазами.

— Молчит, невинного из себя строит,— ехидно говорит болельщик, сидящий рядом с Галей.

Та оборачивается и замечает Борю.

— Тетя Лена, смотри! Мальчишка из нашей команды.

— Твой билет, мальчик! — повышает голос девушка.

— У нас его билет.— Галя протягивает билеты.

— Так. А этот гражданин?

Игра идет у ворот «Связиста». Мяч снова в воротах.

Елена Дмитриевна смотрит в бинокль. У нее на коленях сидит Галя, на галином месте — вратарь с членом звена Мишкой. На коленях у Бориса — Тимошка.

— Что такое? Опять? Да, Галочка?

— Ой, тетя Лена! Разве не видишь?

— Второй уже! Хороши! — Елена Дмитриевна насторожилась. — Галочка! Галочка! Смотри!.. Наши как будто принялись всерьез. Кто это с мячом? Кажется, этот... Иван Сергеевич... Что-что, а бегать он мастер. Ах!.. Ну, что за разиня! Ему бы в ворота, а он куда-то вбок.

— Он нарочно мяч туда передал,— поясняет Тимошка.

— Там у «Медика» защита слабая,— добавляет вратарь.

— Иванов никогда не ошибается,— говорит Боря.— Умный игрок.

— Я думаю! Это ученик моего мужа.

— Чей ученик?

— Моего мужа, Михаила Петровича. Смотрите! Смотрите!.. Опять с мячом.

Борис переглядывается с Тимошкой.

— Слыхал?

— Да. Это муж, так муж!

— Присаживайтесь,— говорит Ольга.

Сквозь листву деревьев городского лагеря просвечивает красное заходящее солнце. С десяток девочек, собравшихся в павильоне, рассаживаются за столом. Среди девочек Таня и Галя. Тут же и Степка. Он серьезен и важен.

— Ну вот, девочки! Экстренный сбор пионерского актива лагеря считаю открытым. На повестке дня вопрос о создании своего пионерского стадиона.

Степкино лицо приобретает еще более важное выражение.

В окно парадного заглядывает луна. Боря открывает ключом дверь своей квартиры, входит в комнату, включает электричество, оглядывается. В комнате пусто. Он включает свет в другой комнате. Озадаченно смотрит на нетронутые постели Тани и Степки и медленно начинает раздеваться.

Тимошкина мама заглядывает в комнату к своему сыну. Тот сладко спит, сидя за столом. Мама берет лежащую перед Тимошкой книгу. На обложке написано: «Грамматика».

Положив голову на стол, сладко спит Степка в павильоне городского лагеря. Сбор актива происходит уже при свете электрических ламп.

— Девочки! Девочки! — кричит Таня.— Понимаете, какое это важное дело! Мы построим стадион, и по нашему примеру другие ребята в городе построят стадионы. А мы будем самыми первыми.

— Инициаторами! — вставляет Галя.

— А как мы сагитируем мальчишек? Оля, как ты на них воздействуешь?

— Никак,— говорит Оля, которая уже совсем забыла, что она «педагог».— Начнем работать — они и сами придут. Итак, девочки, завтра с лопатами.

Утро. Луч солнца попадает на борино лицо. Он просыпается, оглядывается и с удивлением видит, что кровати Тани и Степки уже прибраны, а в комнате никого нет.

Боря, кое-как одетый, заходит в другую комнату. Там тоже пусто. Боря щупает чайник, стоящий на столе, он уже остыл. Вздохнув и пожав плечами, Боря отрезает себе кусок хлеба и принимается жевать его.

— Борис! — доносится со двора.

Во дворе, глядя на борины окна, стоят все члены его звена, за исключением Тимошки.

Боря выбегает из парадного с куском хлеба в руках. В это время из своего окна выглядывает Елена Дмитриевна.

— Мальчики! Почему вы не на стадионе?

— Тимофея ждем!

— Скажите ему, что это безобразие так задерживаться. Вы же можете опоздать.

Елена Дмитриевна скрывается. Во двор вбегает Тимошка.

— Мать с отцом задержали. За грамматику прорабатывали, — поясняет он.

— Опять! — строго говорит Боря.

— Ага. Немножко заснул вчера.

— Не дело ты делаешь, Тимофей. Грамматика...

— Ну что вы все пристали ко мне с этой грамматикой! Зачем человеку грамматика, когда у него совсем другая цель в жизни!

— Какая же это цель жизни?

— Центром нападения стать. А тут учи всякие точки да запятые. Бежим, опоздаем еще!

Мальчики бегут по улицам.

Вот уже недалеко видны ворота с надписью: «Стадион «Связист». Из ворот выбегает группа мальчиков и направляется навстречу «Взрыву».

Боря и его команда замедляют шаги.

— «Ураган» назад бежит,— говорит Тимошка.

Урагановцы во всю прыть проносятся мимо.

— Эй! Куда вы? — кричит им Боря.

— Немытых и нечесаных не пускают,— доносится уже издали.

Взрывовцы поглядывают друг на друга. У всех очень растрепанный вид.

— Ты когда шею мыл?— спрашивает Боря Тимошку.

— Недавно. Это она загорелая такая.

Боря трет пальцем тимошкину шею. На ней появляется светлая полоска.

— Кру-гом! — командует Боря.

И вот звено несется по улицам в обратном направлении.

Боря надевает чистую рубашку, повязывает новый красный галстук.

Вратарь, стоя перед зеркалом, тщательно расчесывает смоченные волосы.

Тимошка стоит по пояс голый над умывальником и яростно трет намыленной мочалкой шею.

— Тимофей! — кричат ему со двора.

— Сейчас! — доносится во двор ответ Тимошки. Там уже собрались совершенно преобразившиеся ребята: чистые, аккуратно одетые.

Из окна высовывается Елена Дмитриевна.

— Мальчики! Вы все еще здесь?

— Мы Тимофея ждем,— отвечает Боря.

— Мальчики! Мне столько трудов стоило вас устроить, а вы... Неужели вам нянька нужна? Стыдно, мальчики!

Тимошка выбегает во двор.

Ребята мчатся по одной улице, по другой...

Вот они вбегают в ворота стадиона. Здесь множество мальчиков. Одни сидят на трибунах, другие расхаживают по полю, третьи толпятся у двух столов, поставленных на краю поля.

— Где тут записываются? — спрашивает Боря проходящего мимо взрослого.

— Вон у того стола.

Ребята становятся в большую очередь возле одного из столов.

— Тут записывают? — спрашивает Боря у стоящего мальчика.

— Ага. И табели проверяют.

— Табели? Какие табели?

— С отметками. У кого переэкзаменовка на лето, тех не допускают.

Ребята переглядываются.

— Кру-гом! — командует Боря, и все убегают.

Остается один Тимошка. На лице его растерянность, отчаяние.

Борино звено уже бежит по улицам, а Тимошка все еще стоит на стадионе. Вдруг лицо его принимает сначала плутовское, а потом веселое выражение. Он срывается с места.

Ребята влетели к себе во двор и разбежались по подъездам.

Вбежал во двор и Тимошка. Но он бросился не в свой подъезд, а в противоположный.

Комната профессора. Елена Дмитриевна выглядывает в окно. Глаза ее грозно расширяются.

Она смотрит на мальчишек, которые с табелями в руках сбегаются во дворе.

— Нет! Это ни на что не похоже, ни на что не похоже,— бормочет она и обращается к мужу:— Миша! Галя ушла в городской лагерь, а я побегу с мальчишками на стадион. Безобразие!

Елена Дмитриевна уходит. Профессор смотрит ей вслед.

— «Побегу с мальчишками на стадион»,— медленно повторяет он.— Гм! «По-бе-гу!»

Ребята стоят во дворе.

— А где Тимофей? Куда он...— спрашивает Боря и вдруг прерывает сам себя:— Стойте! У него же переэкзаменовка по русскому языку.

Вратарь шлепает себя ладонью по затылку.

— Эй ты-ы! Он же на стадионе остался!

Появляется Елена Дмитриевна. Взглянув на ручные часы, она цедит сквозь зубы:

— Немедленно на стадион. Слышите? Без пяти одиннадцать.

Мальчики со всех ног бросаются к воротам. Елена Дмитриевна спешит за ними.

Тимошка стоит на площадке лестницы, с яростью тычет большим пальцем в кнопку звонка.

Отчаянные звонки доносятся в комнату Левы, но тот не спешит открывать. Сидя у стола, он говорит в трубку своего аппарата:

— Нет. С футболистами я еще не говорил, но сегодня же поговорю. Я сагитирую их бросить эти глупости. Спасибо, обязательно зайду, Михаил Петрович.

Он кладет трубку, выходит из комнаты и тут же возвращается с взволнованным Тимошкой.

— Ты очень кстати пришел. Нужно поговорить, Тимофей.

— Лева! Погоди! Лева, знаешь что произошло? Твой табель с отметками почему-то ко мне попал, а мой, наверное, у тебя. Во! Гляди! — Тимошка сует свой табель под нос Леве и тотчас отдергивает руку.

— В правом ящике стола,— говорит Лева.

Тимошка бросается к столу, открывает ящик и обменивает табели.

— Тимофей! — серьезным тоном начинает Лева.— Как ты думаешь, что важнее для человека: ноги или голова?

— Для меня сейчас ноги — это самое главное. Пока! Пошел! — выпаливает Тимошка и тут же исчезает за дверью.

Стадион. Очередь у стола на краю поля быстро тает.

Человек, сидящий за столом, записывает имена и фамилии, просматривает и возвращает табели.

Вот перед ним остался только Боря.

— Имя?

— Борис.

— Фамилия?

— Пашков.

— Табель? Так. В порядке.

— Меня еще запишите,— говорит Тимошка, внезапно появляясь возле стола.

Все звено с удивлением смотрит на него.

— Имя?

— Лева!

— Фамилия?

— Иволгин.

— Табель! Ого! Круглые пятерки! Молодец. Пройдите к тому столу, ребята.

Сидя на трибуне, Елена Дмитриевна смотрит, как мальчишки направляются к другому столу.

— Ты знаешь, кто ты? Мошенник! Чужими заслугами пользуешься,— шипит Боря.

— Это Левка чужими заслугами будет пользоваться. Я буду играть, а ему — слава.

Стоя у стола, за которым сидят тренер и женщина-врач, ребята снимают рубашки.

— Давно играете? — спрашивает врач.

— Ах, с самого июня,— отвечает Тимошка.

— А помногу играете?

— Часов по восемь.

— Оно и видно! — Врач обращается к Боре:—А ты давно играешь?

— Нет... Я только со вчерашнего дня.

— Соврать нужно было! — шепчет Тимошка.— Ведь не примут!

— Другими видами спорта занимаетесь? — спрашивает тренер. — Утреннюю гимнастику делаете?

— Не... мы как встаем, сразу в футбол.

— Похоже, что многим из вас придется уйти со стадиона, — замечает врач.

— Как так?.. Почему, товарищ врач?!

— Разве можно так много играть? Истощили себя совсем.

— Но вы нас испытайте. Мы ведь только с виду такие.

— Ну-ка подтянитесь на кольцах,— предлагает тренер Боре.

Боря подпрыгивает и подтягивается несколько раз.

— Теперь ты! — тренер кивает на Тимошку.

Тот подпрыгивает, но уже с бо́льшим трудом, чем Боря.

— Ты!

Вратарь пытается подпрыгнуть до колец и не может.

— Все звено подвел,— цедит сквозь зубы Боря.

Один мальчишка, уцепившись ногами и руками за турник, никак не может сдвинуться с места. Его снимают несколько человек. Другой пытается прыгнуть через «козла» и застревает.

На трибунах смеются. Елена Дмитриевна сидит сердитая и недоумевающая.

— Слушайте меня, ребята,— негромко, серьезным тоном говорит тренер.— Стать хорошим футболистом, занимаясь одним футболом, нельзя. Футболист должен быть хорошим бегуном, должен обладать выносливостью, хорошим глазомером и быстротой соображения. Все эти качества достигаются упорной работой над собой.

— Мы и работали. И еще как работали!

— Нет, вы не работали. Вам нравилось гонять мяч, вы и гоняли его.

не зная меры. Вы истощили себя. Вам в секцию вступать рано, ребята.— Тренер молчит секунду и добавляет, обращаясь к Боре:— А ты можешь остаться.

— Без ребят? Спасибо! — мрачно говорит Боря и медленно удаляется со всем звеном.

К столу подходит Дроздов.

— Ну, как?

— Секция укомплектована, Андрей Игнатьевич,— говорит тренер.

Появляется Елена Дмитриевна.

— Простите, — говорит она волнуясь. — Меня интересует судьба мальчиков из команды «Взрыв».

— «Взрыв»... «Взрыв»... — вспоминает Дроздов. — Это не с Московской улицы?

— Да, да...

— «Взрыв» не принят. Слабоваты,— говорит тренер.

— Это мне нравится! Где им прикажете играть? На улице?

— Им не в футбол надо играть, а всесторонне развивать себя физически. Если мы будем принимать кого попало, никаких стадионов нехватит.

— Где им развивать себя физически? Во дворах?

— Простите, товарищ! — вмешивается Дроздов. — Вы какое отношение имеете к ребятам? Вы педагог или общественница?

— Я... Я... ну, скорее общественница.

— Так вы должны знать, что делается у вас под боком.

— То есть?

— Зайдите в городской лагерь номер семь и увидите. Может быть, поможете. Вы, как видно, человек энергичный.

У выхода со стадиона унылые взрывовцы встречают веселых урагановцев.

— Провалились, бедняги! Ничего! Годочка два поработаете, может, и до нас дорастете,— говорит капитан «Урагана».

Взрывовцы в молчании проходят мимо.

Кухня в квартире Шапошниковых.

Профессор с грустным видом разглядывает сырую курицу.

Раздается звонок.

Профессор, держа в одной руке курицу, впускает в переднюю Леву.

— Здравствуйте, Михаил Петрович.

— Здравствуйте, дорогой. Пойдемте в кухню, голубчик. Обе хозяйки меня... гм... покинули... Так что приходится самому.

Войдя в кухню, профессор останавливается возле кастрюли, от которой идет пар.

— Как вы полагаете, голубчик, ее нужно класть в холодную воду или в кипяток?

— По-моему... в кипяток,— неуверенно отвечает Лева.

— И я так думал,— профессор опускает курицу в кастрюлю.

— Только я видел, что мама ее сначала опаливала.

— Гм! Вы правы. Профессор извлекает мокрую курицу и подносит ее к свободной горелке.— Знаете, дорогой... на днях мои сотрудники отправляются в совхоз испытывать нашу аппаратуру. Несколько позднее выеду туда и я. Если ваши родители согласятся, я с удовольствием возьму вас с собой.

— Михаил Петрович?! — радостно вскрикивает Лева.

— Серьезно, голубчик. Мне будет очень приятно иметь такого помощника.

— Михаил Петрович! Вы... вы не знаете, как я... — начинает Лева, но его прерывает писк зуммера, доносящийся из комнаты.

— Подержите, пожалуйста, дорогой, — говорит профессор, передавая Леве курицу, и выходит из кухни.

В комнате профессор берет трубку своей радиостанции. Голос его звучит довольно сухо.

— Да! Что скажете, Иван Сергеевич?

Радиотехническая лаборатория. Несколько студентов-практикантов окружили разговаривающего по радио Иванова:

— Михаил Петрович! Вы позволите к вам зайти за доверенностью на получение аппаратуры с завода?!

— Прошу! — коротко говорит профессор и кладет трубку.

Иванов тоже кладет трубку.

— Зол на меня старик! — говорит он со вздохом.

— За что? — спрашивает один из студентов.

— За мальчишек.

Иванов выходит из лаборатории на улицу. Навстречу ему идут два мальчика. Иванов втягивает голову в плечи, переходит на другой тротуар. Не помогло!

Один из мальчиков останавливается, как вкопанный.

— Гляди! Иванов! Правый крайний «Связиста»! — говорит он товарищу, и оба бегут вслед за Ивановым.

Иванов идет по другой улице. За ним уже толпа ребят человек в пятнадцать.

— Эй, чего это вы? Кто это? — спрашивают их встречные мальчики.

— Правый крайний... Иванов,— слышится приглушенный ответ.

Еле передвигая ноги, взрывовцы плетутся по тротуару. Боря и Тимошка сильно отстали от других ребят.

— Тимоша...— говорит Боря.

— Ну?

— Как ты думаешь, паршивый я звеньевой?

— Ты, Боря, не то чтобы паршивый звеньевой, а просто ты не сумел организовать правильную физкультурную работу.

Боря некоторое время молчит.

— Тимош!

— Я.

— А как ты думаешь, что нужно сделать...

Он не договаривает, заметив, что другие члены звена стоят у большого плаката, вывешенного на воротах городского лагеря.

Боря с Тимошкой подходят к ребятам и читают плакат:

ВСЕМ! ВСЕМ! ВСЕМ!
Построим свой пионерский
СТАДИОН
Возьмите лопаты и скорее сюда

Молча переглянувшись, ребята входят в ворота.

Чем дальше они идут по лагерю, тем слышнее доносится пионерская песенка о лагерной жизни, об умных головах и ловких руках. На пустыре мальчики видят несколько десятков ребят, главным образом девочек,

которые носят носилками землю и ссыпают ее в ямы, срывают лопатами бугры.

К мальчикам подходит растрепанная, раскрасневшаяся Ольга.

— Пришли! Вот и прекрасно! — говорит она весело. — Таня! Принимай подкрепление.

Таня отрывается от работы, откидывает прядь со лба.

— Принесите лопаты и срывайте вот этот бугор.

Боря подбоченился. Он иронически улыбается.

— Да ну? А ты кто такая, чтобы командовать?

— Она начальник строительства. Вот кто! — поясняет Степка.

— И прошу со старшими таким тоном не разговаривать,— улыбается Ольга.

Несколько секунд Боря стоит неподвижно.

— Пошли! За лопатами!

Ребята идут по аллее. Навстречу им Елена Дмитриевна.

— Мальчики! А вы куда идете? Почему вы не строите стадион?

— Мы за лопатами,— говорит Тимошка.

— А! Идите, только скоренько у меня!

— Зря все это! — скучным голосом говорит вратарь.

— Что зря? — спрашивает Боря.

— Зачем стадион, когда тренера нет? Будем неправильно тренироваться, только хуже себе сделаем.

— Без тренера, это верно, — задумчиво соглашается Тимошка. — Без тренера... — он не договаривает и оглядывается на удаляющуюся Елену Дмитриевну. — Ой! Придумал! Будет тренер! Через десять минут!

Иванов входит в ворота дома, где живет профессор. За ним бежит толпа мальчишек.

Иванов скрывается в подъезде. Толпа взволнованно гудит. Слышны отдельные возгласы: «Иванов! Правый крайний! Иванов!»

А смущенный Иванов стоит в это время в кабинете профессора.

— Пожалуйста! — сухо говорит профессор, вручая Иванову доверенность. — Я вас попрошу радировать мне, когда доставите аппаратуру в совхоз.

— Обязательно, Михаил Петрович.

Появляется Лева с курицей в руках.

— Михаил Петрович, она немножко подгорела.

— Ничего, дружок. Познакомьтесь, товарищ Иванов. Это Лева. Очень знающий радиолюбитель, но, к счастью, не футболист.

Лева молча раскланивается, не зная, куда деть курицу.

— Что там за базар? — спрашивает профессор, оглядываясь на окно.

— Болельщики... — лепечет Иванов. — Они за мной...

— Напрасно вы их сюда водите, товарищ Иванов. Напрасно...

Раздается звонок.

— Я открою, Михаил Петрович, — говорит Иванов.

— Не утруждайтесь.

Михаил Петрович открывает дверь на лестницу и с удивлением пятится назад.

— Здравствуйте, товарищ тренер, — невнятно говорит Боря.

— Ну, куда вы все лезете? — шипит вратарь мальчишкам. — Неудобно ведь!

Михаил Петрович озадаченно смотрит на ребят.

— Гм... Чем могу быть полезен?

— Мы к вам с просьбой одной, — говорит Боря.

— Гм... Так!

— Мы сегодня хотели записаться в футбольную секцию, а нас не приняли.

— Ну-ну-с?

— Тренировка была плохая, — вставляет Тимошка. — Мы тренировались и все неправильно.

— Но позвольте!.. Я не понимаю...

— Хорошие футболисты должны заниматься не только футболом, а всеми видами спорта, — говорит Боря.

— Волейболом, прыжками, гимнастикой, бегом... Всем, в общем,— опять вмешивается Тимошка.

— Да. Вот мы и просим вас, чтобы вы нас немножко потренировали.

— Как?!

— Потренировали, — подтверждает Тимошка. — Ну, показали бы вольные приемы... прыжки...

— Это бред какой-то! Но почему я... я именно должен заниматься этим, как их... прыжками?

Ребята несколько скисли. Они не ожидали, что им откажут.

— Вы... вы, конечно, совсем не должны, — смущенно говорит Боря. — Мы просто хотели попросить вас... потому что нам ваша жена сказала, что вы тренер... вот мы и...

— Абсолютно ничего не понимаю. Позвольте... Кто сказал?

— Ваша жена сказала, — отвечает Тимошка. — Мы с ней болели вместе.

— ? !

— Болели за «Связиста», и она сказала, что вы самого Иванова тренировали.

Михаил Петрович открывает дверь в комнату.

— Товарищ Иванов, на минутку!

Иванов входит в переднюю. Его появление производит необычайный эффект.

— Будьте любезны, разберитесь с этими молодыми людьми.

— Я вас не понимаю, Михаил Петрович.

— Да, мы не понимаем друг друга, товарищ Иванов! С этими молодыми людьми у вас куда больше общего. Вы... гм! Футболист и они футболисты. Для вас должно быть в порядке вещей постоянный шум во дворе, из-за которого я не могу работать над книгой. Для вас вполне естественно, если то и дело в окно влетает футбольный мяч! Для вас, несомненно, куда важнее, чтобы был забит лишний... это, как его... гол, а развитие техники может подождать. Для вас, наконец, должно быть понятно, почему моя жена, почтенная женщина, вдруг начинает целыми днями пропадать на стадионе... и, как выражаются эти молодые люди, чем-то болеть. Для вас это понятно. Для меня — нет. Я отсталый человек. Я...

Взяв за плечи Борю и Тимошку, Иванов выпроваживает мальчиков на площадку, выходит сам и прикрывает за собой дверь.

— Ну, поднимемся выше. Потолкуем! — говорит он сердито, кивая на верхнюю площадку лестницы.

Кабинет профессора. Лева выглядывает в окно. Со двора несется гомон множества голосов.

— Я пойду. Я потребую, чтобы они разошлись.

— Буду очень благодарен, голубчик.

Елена Дмитриевна вместе с Галей быстро подходит к воротам своего дома.

— Затея просто изумительная! — говорит Елена Дмитриевна.— Но народу очень мало. Повторяю, очень мало.

Они входят во двор и в удивлении останавливаются.

Толпа болельщиков стаскивает Леву с крыльца.

— Агитатор нашелся!

Леву награждают щелчками.

— Гм! Товарищи, минуточку! Товарищи, так нельзя, в самом деле! Товарищи! — говорит из своего окна взволнованный Михаил Петрович.

— Дети! — Елена Дмитриевна входит в толпу.

Болельщики отпускают Леву. Он тяжело дышит, приводит в порядок пионерский галстук, приглаживает вихор.

— Это-то что такое, дети? За что вы его?!

— За футбол.

— Он знаете что говорил? Это, мол, очень плохо, что Иванов футболом занимается, футбол только глупости одни.

— Ерунду говорит! — заявляет Елена Дмитриевна и хлопает в ладоши.— Дети! Тише! Дети, сию минуту разойдитесь по домам, захватите лопаты, ведра, носилки и немедленно возвращайтесь сюда.

— Зачем лопаты, ведра?

— Дети, будем на пустыре строить стадион.

— Стадион?

— Скажи им, что при лагере открывается пионерский спортивный клуб,— тихонько подсказывает стоящая рядом с Еленой Дмитриевной Галя.

— Дети, при лагере открывается детский спортивный клуб. И кто не будет строить стадион, того мы в клуб не примем.

— А кто будет руководить? — слышится серьезный голос.

— Скажи, что самого Иванова попросим, — продолжает подсказывать Галя.

— Иванов будет руководить. Это ученик моего мужа.

— Ура-а! — в воздух летят кепки.

— Дети! Довольно! Дети, за лопатами!

Ребята разбегаются. Елена Дмитриевна обращается к Леве:

— Левочка, а вы что стоите?

— Я?

— Да, да, вы. Скоренько бегите с Галочкой за лопатами.

— Но я...

— У тебя лопата есть? Идем к тебе! — говорит Галя и, хватая Леву за руку, уводит его.

Стоя с ребятами на площадке между этажами, Иванов сердито говорит, постукивая себя указательным пальцем в грудь.

— Мне вас тренировать! Вас, которые не дают покою крупнейшему ученому!.. Вас, из-за которых у меня столько неприятностей с Михаилом Петровичем!.. Да как вы смеете еще обращаться ко мне с такой просьбой?!

— Мы ж теперь не будем стекла бить, — глядя на носки ботинок, говорит Тимошка.

— Мы ведь стадион построим, — добавляет Боря.

Елена Дмитриевна стоит в опустевшем дворе.

Профессор смотрит на нее из окна.

— Леночка, я тебя не узнаю, — серьезно говорит он.

— Я тоже себя не узнаю. Никак не думала, что я такой блестящий организатор.

— К сожалению, Леночка, твои, гм!.. организаторские способности направлены по очень странному пути. Вся затея с этой... физкультурой...

— Кстати, о физкультуре, Миша. Тебе необходимо заниматься утренней гимнастикой. Смотри, какой ты хилый!

Лестница. Иванов сошел уже на несколько ступенек, но остановился и обернулся к ребятам:

— Так вот, слушайте! Скоро я уеду, но через несколько дней вернусь. И если я услышу хоть одну жалобу на вас от профессора, тогда и не думайте о том, чтобы я вас тренировал. Понятно?

— Понятно! — хором отвечают мальчишки.

Двор снова наполняется ребятами. Приходят и Галя с Левой, который несет лопату.

— Ты меня не убедила, но я буду строить, чтобы футболисты не мешали Михаилу Петровичу работать.

— Очень приятно! Тетя Лена, можно итти.

— Дети, готовы? Идем!

Толпа с гомоном бросается в ворота. Возле калитки начинается давка.

— Боже! Они раздавят друг друга!

— Скомандуй: «Отставить, назад», — быстро говорит Галя.

— Дети, отставить, назад!

«Строители» перестали толкаться и вернулись во двор.

— Скомандуй им: «Построиться по два». Ходить в самом деле не умеют!

— Дети, построиться по два! Ходить не умеете!

«Строители» быстро выстраиваются.

— Теперь: «Смирно», — подсказывает Галя.

— Смирно! — кричит Елена Дмитриевна.

— Теперь: «Шагом марш»!

— Шагом марш!

Михаил Петрович в окне. Колонна проходит по двору.

— Скажи: «Споем»!

— Споем! — бодро говорит Елена Дмитриевна.

Ребята запевают ту песенку, что пели строители стадиона. На крыльцо выходит Иванов, за ним звено Бориса. Мальчики маршируют, поют и машут Иванову кепками. Последним в колонне шагает Лева. Он идет следом за двумя малышами, которые тащат одну большую лопату.

— За лопатами! Живо! — командует Боря.

Лева и Галя идут с наполненными носилками. Лева тяжело дышит, то и дело спотыкается.

— Ну, двигай ногами! Мальчик тоже! — сердится Галя.

— Глу... глупо таскать тяжести за триста метров, когда под рукой много песка, — пыхтит Лева и кивает головой на противоположный берег узкой речки. Там с высокого обрыва спускаются огромные песчаные осыпи.

— Глупо говорить об этом, когда моста поблизости нет.

— Надо сделать так, чтобы... — Лева спотыкается и падает.

Звено Бориса, идущее с лопатами, останавливается.

— Довольно! — возмущается Галя.— Я с ним больше не работаю.

Боря отнимает у Левы носилки.

— Понятно теперь, Лев Николаевич, что не одна голова человеку нужна?

Оставшись один, Лева тяжело вздыхает.

Он подходит к берегу реки и, вытянув руку с карандашом, что-то измеряет на глаз. Вынув из кармана записную книжку, делает в ней какие-то пометки.

Вечер. На столе Михаила Петровича лежит чертеж: река в разрезе, на обоих берегах по мачте, между которыми натянут трос с висящей на нем вагонеткой.

— Таким образом, Михаил Петрович, я с помощью своей подвесной дороги смогу доставлять в десять раз больше песка, чем все ребята вместе взятые.

— Гм! Любопытно!

— Они смеялись надо мной. Теперь посмотрим, кто из нас прав.

— Это называется пропаганда делом, голубчик.

— На постройку уйдет каких-нибудь два дня. Я хотел бы, чтобы вы посмотрели ее в работе.

— Что ж, с удовольствием. Кроме того, мне все-таки интересно, знаете ли, посмотреть, что заставляет мою жену и племянницу уходить на целые дни из дома.

Надпись: ПРОШЛО ТРИ ДНЯ.

Под окном профессора собачонка лает на ощетинившуюся кошку. Подходит Тимошка. У него на рукаве повязка с надписью «Дежурный». Свистнув в милицейский свисток, он замахивается на собачонку.

— Давай отсюда! Нашли где шум поднимать!

Собачонка и кошка убегают. Тимошка оглядывает пустой двор и уходит в подъезд.

Вытянув руку по швам, Тимошка стоит в кабинете профессора перед Михаилом Петровичем и Левой:

— Здрасте! Я сегодня дежурный при вас, а во дворе никого нет. У вас есть какое-либо поручение?

— Простите, как?

— У вас есть поручение? Наше звено постановило помогать вам в ученой работе.

— Благодарю, голубчик, я очень тронут, но...

— Михаил Петрович, вы попросите его подежурить, — говорит Лева.

— Ах, да! Это мысль! Видите ли, голубчик, Лева приглашает меня на испытание его подвесной дороги, но весьма вероятно, что мне скоро будут радировать из совхоза. Что если я попрошу вас подежурить у аппарата, пока я буду отсутствовать?

— У радиоаппарата! Разве я сумею?

— У этого аппарата и младенец сумеет. Вы запишите то, что вас попросят передать, выключите станцию и сможете считать себя совободным. Подойдите сюда, голубчик. Я вам покажу эту немудреную технику.

Городской лагерь. По аллее идут Перевалов, Дроздов и Ольга.

— Ну, как охват? Посещаемость? — шутливо спрашивает Дроздов.

— Как видите, — отвечает Ольга.

В лагере кипит жизнь. По аллее снуют ребята, неся куда-то доски, жерди и другой строительный материал.

В беседке стучит швейная машина, которую вертит Степка. Девочки шьют здесь разноцветные флажки.

Возле избушки на курьих ножках стоит верстак, за которым столярничают два мальчика.

— О!.. Верстачок! — с гордостью замечает Перевалов.

Над входом табличка: «Выдача инструментов».

На пороге стоит толстый мальчик, тот, который спал когда-то в избушке. Он выдает под расписку ребятам клещи, молотки пилы и т. д.

— Со всей улицы собрали, — поясняет Ольга.

Где-то звучит горн. И тотчас же все находящиеся в лагере устремляются к пустырю.

— Идемте, скорее! — говорит Ольга. — На открытие подвесной дороги!

Левина подвесная дорога готова к пуску. Мачтами служат одинокое дерево, растущее на пустыре, и столб, врытый на противоположном берегу. Между ними натянут канат. Старая бочка, подвешенная на веревках, служит вагонеткой.

На обоих берегах толпятся возбужденные ребята. Взволнованная Елена Дмитриевна смотрит на тот берег, где возле бочки хлопочут мальчики.

— Лева, не делай глупости, упадешь в воду!

— Елена Дмитриевна, — кричит с того берега Лева. — Механизм абсолютно надежный.

— Честь первой поездки должна принадлежать изобретателю, — говорит Боря.

— Езжай, Лева! — кричат ребята.

Канат натянут наклонно. Блок с бочкой должен сам катиться с берега на берег. Сейчас бочку удерживает привязанная к блоку веревка, конец которой находится в руках у мальчиков.

Шум голосов стихает, когда Лева залезает в бочку. Внешне он совершенно спокоен, как и подобает великому человеку в великую минуту.

— Вперед!

Мальчики травят веревку. Бочка медленно двигается. В тишине визжит ржавый блок. Вратарь успел сбежать с обрыва к самой воде. У него в руках длинный багор. Неожиданно бочка останавливается, слабо покачиваясь над водой. Слышатся голоса:

— Что такое? Остановилась! В чем дело?

Напряженно глядя на бочку, Михаил Петрович подходит к Елене Дмитриевне и останавливается за ее спиной.

— Спокойно! — говорит Лева. — Блок старый. Его заедает. Задний ход!

Бочку подтягивают обратно к берегу.

— Нужно тяжелее ее нагружать. Тогда пойдет. — Лева вылезает из бочки. — Насыпьте песку.

Мальчики с лопатами сыплют в бочку песок. Изобретатель снова садится в нее.

— Лева, веревка не выдержит, — кричит Елена Дмитриевна.

— Леночка, не волнуйся и не нервируй других, — тихо говорит Михаил Петрович. — Уверяю тебя, что выдержит.

— Миша! Ты каким образом здесь?

— Пришел полюбопытствовать, Леночка.

— Ну и как?

— Интересно.

Бочка с Левой опять двигается над рекой и благополучно прибывает на другой берег.

— Качать изобретателя!

Профессор, улыбаясь, смотрит на взлетающего в воздух Леву.

Совхоз. У одного из домов стоит грузовая машина. На крыльце Иванов. Он следит за тем, как рабочие сгружают ящики с оборудованием. В руках у него радиочемоданчик.

Кабинет профессора. Тимошка с благоговением разглядывает со всех сторон чемоданчик, стоящий на столе Михаила Петровича. Он берет чемо-

данчик и начинает важно фланировать с ним по комнате, держа трубку возле уха.

— Алло! Здравствуйте! Как поживаете? — разговаривает он сам с собой, временами нажимая кнопку на трубке.

Заставленная аппаратурой комната в совхозе. Непрерывно гудит зуммер. Иванов берет трубку.

— Да-да!

Тимошка с трубкой, прижатой к уху, испуганно застыл среди комнаты.

Иванов присел на край стола.

— Михаил Петрович, это вы?

— Это не Михаил Петрович,— шепчет Тимошка.

Иванов удивлен.

— Не Михаил Петрович? А кто же?

— Это я, дежурный. Я дежурю во дворе, чтобы профессору не мешали, а профессор ушел и велел мне подежурить у аппарата. Я нечаянно кнопку нажал.

Иванов улыбается.

— Это не курносый футболист? Да? Я тебя по голосу узнал. А я Иванов. Он самый. Так слушай, дежурный, прими телефонограмму.

Присев к столу, Тимошка макает перо в чернила.

Иванов диктует:

— Вся аппаратура в совхоз доставлена, поврежденной привезли только одну рацию, у которой замкнулись батареи.

Тимошка записывает этот текст без единой запятой.

— Повторить? «Вся аппаратура в совхоз доставлена поврежденной привезли только одну рацию у которой замкнулась батарея».

— Правильно,— говорит Иванов.— Ну как, понравились тебе наши аппаратики? То-то, брат! Оказывается, есть вещи поинтереснее футбола. Всего! Спасибо тебе.

— До свидания, товарищ Иванов,— говорит Тимошка.

Секунду он сидит, откинувшись на спинку стула, очень довольный собой, потом снова макает перо в чернила...

Мы видим текст телефонограммы.

— Где тут запятые ставить? — слышится задумчивый голос Тимошки. Перо нерешительно колеблется над текстом и ставит запятую после слова «поврежденной».

— Тут поставим. И кто выдумал эти запятые и точки!

Мурлыча пионерскую песенку, профессор подходит к своему подъезду. Он останавливается, улыбается своим мыслям.

— Н-нда-а! Любопытно!

Напевая песенку, он входит в подъезд.

Вот он у себя в кабинете.

— Товарищ профессор, радиограмма принята! — с гордостью рапортует Тимошка и протягивает листок. Профессор читает. Лицо его меняется.

— Позвольте... Позвольте... Это абсолютно точно? — тихо спрашивает он.

— Ага. Абсолютно точно. Товарищ Иванов велел мне прочесть и сказал, что все правильно.

Бумажка падает из рук профессора. Он бросается в переднюю и возвращается оттуда с плащом в руках и в шляпе, надетой набекрень.

— Передайте... Передайте, что я уехал... в совхоз.— Большие неприятности,— говорит он, суетливо надевая плащ и запинаясь от волнения.— К-какая безответственность! К-какое безобразие!

Профессор скрывается. Тимошка поднимает с пола бумажку и недоуменно пожимает плечами.

На пустыре среди работающих ребят стоят Дроздов и Перевалов. Подкатывает грузовик с бревнами и досками, на которых сидят человек десять юношей и девушек.

— Комсомольцы, товарищ Дроздов,— объясняет Перевалов.— Прибыли на подмогу. В порядке шефской помощи, так сказать.

Боря и его товарищи стоят среди ребят, полукольцом окруживших Таню. На нее целится объективом «Киев» фоторепортер.

— Улыбочку, товарищ начальник строительства. Для газеты снимаешься. Нельзя такой букой.— Таня смеется, репортер нажимает кнопку.— Вот так! Благодарю!

Боря замечает, что вратарь напряженно смотрит в сторону. Боря и ребята оборачиваются. Рты у всех приоткрываются.

К ним неторопливо, с видом прогуливающихся людей приближаются члены команды «Ураган». Они одеты в настоящую футбольную форму, на всех голубые майки с большой буквой «С» на груди, трусы, наколенники, бутсы.

Строители стадиона, мимо которых проходят юные футболисты, смотрят на урагановцев с восхищением и завистью.

Вот урагановцы поровнялись с бориным звеном. Капитан их снисходительно кивает Борису. К футболистам подходит Ольга.

— И вы пришли? Вот и хорошо! Только почему вы без лопат?

— А зачем нам лопаты? — с деланым удивлением спрашивает капитан.

— Как зачем? Чтобы работать!

— Мы игрушками не занимаемся,— говорит капитан.

— Мы привыкли на настоящем стадионе,— добавляет один из урагановцев.

Вся команда неторопливо продолжает свою прогулку. Оля смотрит им вслед, потом обращается к Боре:

— Ну, Борька, если к концу лета им не настукаете,— грош вам цена!

Ольга отходит. Борино звено принимается за работу. В этот момент, держа в руках записку, появляется Тимошка.

— Принял радиограмму? — спрашивает Лева.

— Принял, только что-то чудно получилось.

Мальчики перестали работать.

— Как чудно? — спрашивает Боря.

— Профессор как прочел, так сразу и уехал в совхоз. Большие неприятности, говорит, какое безобразие!..

— А что за радиограмма? — спрашивает Лева.

— В том-то и дело, что радиограмма хорошая. Вся аппаратура в совхоз доставлена. Поврежденной привезли только одну рацию, у которой замкнулась батарея. Пожалуйста! Сам читай.

Боря берет у Тимошки записку и несколько раз перечитывает ее. Ребята с тревогой наблюдают за выражением его лица.

— Грамотей! — рычит Боря.— Как запятые ставишь? Нужно запятую перед словом «поврежденной», а он после поставил!

Тимошка недоуменно смотрит на него.

— Вот! Дались тебе эти запятые!

— «Дались»! — кричит Боря.— Смотри, что у тебя получилось: «Вся аппаратура в совхоз доставлена поврежденной, привезли только одну рацию, у которой замкнулась батарея».

Тимошка часто моргает. Все ребята долго молчат.

— До совхоза шестьдесят километров поездом,— тихо говорит один.

— Куда угнали человека! — так же тихо произносит вратарь.

— Я побегу... на вокзал... я, может быть, успею? — говорит Лева и, подбежав к стоящей на берегу бочке, садится в нее.— Тяните! — кричит он.

Бочка прибывает на противоположный берег. Лева выскакивает из бочки и убегает.

Угрюмые члены звена лениво ковыряют лопатами землю.

— Надо было тебе бежать,— говорит Борису вратарь.— Левка плохо бегает.

— Поздно догадался,— отвечает тот.

Вратарь перестал работать, опирается на лопату.

— Сегодня вечером приедет Иванов. Плакала наша тренировочка.

Тимошка садится на землю, ставит локти на колени и, вцепившись пальцами в волосы, мотает головой.

К ребятам подходит фотограф.

— Ну, ребята, возьмите лопаты. Сейчас мы вас снимем за разгрузкой песка.

Мальчики выгружают песок из бочки. Фотограф поглядывает в видоискатель аппарата.

— Повеселей! Бодренько, бодренько смотрите!

Ребята стараются смотреть «бодренько», но это им плохо удается.

— Улыбочку, ребята... Ну-ка!.. Улыбочку!

Ребята свирепо скалят зубы.

Вокзал. Гудит паровоз. Поезд трогается. В окне одного из вагонов мы видим профессора.

На перрон выбегает Лева.

— Михаил Петрович, подождите! Михаил Петрович! — кричит он и неловко вскакивает на подножку вагона.

Профессор и Лева сидят в вагоне.

— Чтобы заплатить за вас штраф, у меня, голубчик, деньги есть,— говорит профессор.— Плохо то, что поезд идет без остановок: два часа туда, да два обратно. Гм!

Профессор смотрит на часы. Они показывают четыре часа тридцать минут.

Вечер. Освещенный циферблат больших часов на здании вокзала.

Стрелки показывают девять.

Среди пассажиров, выходящих из вокзала, мы видим профессора и Леву.

Берег реки, противоположный тому, на котором находится пустырь. Из темноты выходят Михаил Петрович и Лева.

— Сколько рабочего времени потеряно! — вздыхает профессор.

— И все из-за одной запятой,— добавляет Лева.

— Нет, голубчик, не из-за одной запятой. Тут повинно принципиальное пренебрежение самой элементарной грамотностью, полное нежелание работать головой,— профессор останавливается, оглядывается.— Жаль, что тут нет моста. А то бы через две минуты мы с вами были бы дома.

— Михаил Петрович, а хотите, я вас переправлю на подвесной дороге?

— То есть, на этом вашем приспособлении?

— Конечно. Мы уже столько раз переправлялись.

— Гм... одно дело ваш вес, а другое дело — мой.

— Ну что вы! Мы по целой бочке песка переправляем и ни разу не было аварии. Михаил Петрович, садитесь!

Михаил Петрович подходит к бочке и в нерешительности смотрит на нее.

— Н-не знаю... не знаю, голубчик. С одной стороны, при больных ногах лишний километр очень чувствителен, и вместе с тем как-то не пристало человеку моих лет путешествовать... гм... таким образом...

— Михаил Петрович!.. Ведь никто не увидит. Темно.

— Гм... право, это чересчур эксцентрично, голубчик.

Лева отвязывает веревку, удерживавшую бочку.

— Михаил Петрович, ну, я прошу вас, садитесь!

— Представляю себе, что бы сказали мои сотрудники по институту,— бормочет Михаил Петрович, осторожно забираясь в бочку.— Вы хорошо держите?

Лева изо всех сил тянет веревку.

— Д-держу, поскорее только, Михаил Петрович!

— Что ж! Я готов. Как говорится, смелым бог... гм!..

Лева выпускает веревку, бочка движется над рекой. В тишине визжит блок. Вскоре визг прекращается.

— Почему-то остановилась, голубчик.

— Блок заедает. Я подтяну вас обратно и добавлю песка для тяжести.

Лева кряхтит, но бочка не двигается.

— Странно! Или у меня сил нехватает или крепко заело.

— Гм... гм...

— Михаил Петрович!

— Я слушаю вас!

— Вы подождите здесь немного, я сбегаю, позову ребят.

— Гм!.. Ребят? Нет, голубчик, вы уж постарайтесь как-нибудь сами... Я не хотел бы собирать лишних зрителей.

Лева продолжает тянуть веревку и вдруг падает.

— Веревка оборвалась, Михаил Петрович.

Несколько секунд Михаил Петрович молчит.

— Ну, знаете ли, милейший... Я уже начинаю раскаиваться, что последовал вашему совету.

— Михаил Петрович, она у самого блока оборвалась... Вы подождите немного, а я перейду на тот берег и закину вам ее. С того берега легче тянуть.

— Это, знаете ли, неприятно! Висеть тут, пока вы будете бегать до моста и обратно... Гм!..

— Я в один момент, я бегом!

Двор. Степка смотрит на Тимошку. Тот, сидя на крыльце, мотает головой и тяжело вздыхает. Вокруг стоят угрюмые ребята.

— Уже поезд пришел, а ни профессора, ни Левки,— говорит Боря.

— Ну, кто пойдет, скажет,— говорит вратарь,— ведь волнуются люди.

— Тимошка заварил кашу, пусть идет и расхлебывает.

— У них Иванов... я... я... лучше утоплюсь,— хрипит Тимошка.

— Придумал! — говорит Боря, вынимая из полевой сумки бумагу и карандаш.— Степка, иди сюда!

Столовая в квартире профессора. Елена Дмитриевна и Галя сидят за столом. Озабоченный Иванов ходит из угла в угол.

— Ничего не понимаю. Вы расспрашивали мальчишек?!

— А мальчишки... мальчишки ведут себя как-то странно,— говорит Елена Дмитриевна.— Они подошли, в глаза не смотрят. Тимофей пробормотал, что профессор уехал в совхоз, и больше ни слова. И вообще они весь вечер от меня прячутся.

Раздается звонок. Елена Дмитриевна вскакивает.

— Наконец-то! Вернулся!

Галя выбегает из комнаты и возвращается со Степкой.

— Вам письмо, — говорит Степка.

Елена Дмитриевна просматривает послание и передает его Иванову.

— Иван Сергеевич, как вам это нравится: «Уважаемые Елена Дмитриевна и Иван Сергеевич, пожалуйста, не волнуйтесь. Во всем виновато наше звено, потому что мы все должны отвечать за своего товарища. Профессор скоро приедет. Пожалуйста, простите нам, мы обязуемся перевоспитать Тимофея».

— Ничего не понимаю, — обращается Иванов к Степке.

— Что они еще велели передать?

— Они больше ничего не велели.

— А что они говорят между собой? — спрашивает Галя.

— Тимошка говорил: «Я лучше утоплюсь».

— А ну веди нас к ним! — приказывает Иванов.

Пустырь. Из темноты появляется Лева.

— Вот и я, Михаил Петрович!

— Я бы не сказал, что вы быстро бегаете.

— Сейчас я вас выручу, Михаил Петрович. Ловите веревку.

— Гм... Ловлю!.. Знаете ли, пятилетний ребенок и то бросил бы дальше.

— Сила инерции мала.

— Как?

— Сила инерции. Нужно привязать к веревке какую-нибудь тяжесть. Вот тут чурбачок какой-то.

— Постарайтесь, пожалуйста, не попасть мне в голову этим чурбачком. С вашими способностями... подобный исход вполне возможен.

— Ловите, Михаил Петрович!

— Ловлю. — Слышится всплеск.

— Тяжел. Не долетел.

— Да. Поистине нужно выжить из ума, чтобы на старости лет довериться такому ловкачу. Может быть, вы вплавь мне доставите веревку?

— Я?.. Я не умею плавать, Михаил Петрович...

— Восхитительно!

Лева стоит, опустив руки, и молчит.

— Да, представляю себе, какое мы смешное зрелище собой являем. Старый дурак, висящий в бочке, и... молодой человек... не умеющий ни плавать, ни бросать веревку. Придумайте что-нибудь, милейший. Вы, кажется, утверждали, что ум — это в человеке все. Выручайте меня, старика, одним этим самым умом!

— Вы тоже ведь говорили, Михаил Петрович, что человеку не мускульная сила нужна, а...

— Да. Говорил, но я подразумевал гармоническое сочетание физического и умственного развития, которое совершенно обязательно для чело-

века. Возьмите, например, древних греков. Возьмите вы того же Иванова, который одновременно и талантливый конструктор и не менее талантливый футболист! А вы? Позор, милейший!

— Позор и еще позор! — говорит Иванов, стоя перед поникшими мальчиками.— Неужели вы думаете, что сила человека заключается только в его мускулах? Горилла сильна и ловка, а в голове ее пусто. Она — ничто в сравнении с самым слабым человеком.

— Стыдно — добавляет Елена Дмитриевна.

— Михаил Петрович! Нашел! Я вас выручу! — Лева торопливо раздевается.

— А именно?

— Тут лежит бревно. Я на нем доплыву.

— Не стоит. Вы обязательно его упустите, лучше уж позовите Галочку.

— Галю? Ни за что! Полминуты — и я у вас.

Лева спускается в воду на бревне.

— Однако вы довольно медленно приближаетесь.

— Сейчас... тьфу! Течением немного относит...— Молчание.

— Гм... Где вы?

— Здесь... тьфу!..— доносится уже издали.— Руки заняты. Нечем грести. Тьфу...

Длительная пауза. Наконец, издалека доносится:

— Помогите! Товарищи! На помощь!

Иванов, Елена Дмитриевна и ребята насторожились.

— Господи... Это еще что такое?

— Левкин голос,— говорит Боря.

Все они подбегают к реке.

— Помогите!! — слышится отдаленный крик.

Все бегут вдоль берега. Скоро они видят темное бревно и Леву.

— Левка!.. Это ты?

— Я. Спасите сначала профессора, потом меня.

— Боже! Что с ним?

— В бочке сидит.

Боря, не раздеваясь, бросается в воду. Плыть ему не приходится: вода по пояс. Он подводит бревно с Левкой к берегу.

— К профессору!

Все убегают.

Окруженный взволнованными друзьями, Михаил Петрович вылезает из бочки.

— Никак не думала, Михаил, что ты еще такой мальчишка...

— Гм! Что ж, Леночка, для людей моего возраста подобные приключения иногда даже полезны. Сидя в этой... вагонетке... я, как бы вам сказать, пересмотрел свои позиции в некоторых вопросах. Гм! Да! Иван Сергеевич, мы послезавтра уезжаем с Левой в совхоз. Если не ошибаюсь, студенты, работающие там, имеют отношение к спорту?

— Очередько играет в одной команде со мной, Михаил Петрович.

— Прекрасно. Я попрошу его заняться Левой и... сделать из него человека.

— Михаил Петрович! — говорит Иванов.

— Я слушаю вас.

— Скоро я начну тренировать команду «Взрыв». Но перед каждой тренировкой я буду спрашивать у этого молодца Тимошки урок по грамматике. Я сделаю из него человека!

Надпись: ПРОШЛО ПОЛТОРА МЕСЯЦА.

Утро. Во дворе бориного дома стоит Таня, прижав к губам пионерский горн.

При первых же звуках горна во многих окнах дома появляются головы ребят.

В другом дворе трубит на горне мальчик. Из дверей выбегают ребята в трусиках и майках.

Звучит горн и на улице. Третий горнист идет по тротуару, поглядывая на окна домов. По улице к воротам лагеря бегут десятки ребят в трусах и майках, с полотенцами на плечах.

Лагерь. Избушка на курьих ножках. Над ней торчит шест с антенной. Над дверью вывеска: «Радиолаборатория».

У дверей стоят Галя и Тимошка. Они смотрят на бегущих мимо ребят.

— Можно включать? — спрашивает Тимошка.

— Включай,— говорит Галя.

Тимошка заходит в избушку, заставленную радиоаппаратурой, поворачивает рычаг на большом самодельном приемнике. Осветилась шкала. Тимошка выскакивает из избушки.

Вместе с Галей они прибегают на новый стадион. Здесь и футбольное поле, и площадка для волейбола, и турник, и кольца, и другие снаряды.

На поле ровными рядами выстроились сотни ребят.

Оля стоит на скамейке для зрителей.

— Внимание! Ти-ши-на! — командует она и поглядывает на прикрепленный к столбу репродуктор.

Слышится щелчок, затем голос диктора:

— Начинаем утреннюю гимнастику. Первое упражнение — приподымание на носках с одновременным разведением рук в стороны и вверх. Раз! Приподнялись на носках — вдох! Подтянитесь, подтянитесь!.. Опустили руки по швам — выдох!

Полевой стан совхоза. Среди полей — вагончик для трактористов и комбайнеров. Рядом с вагончиком — брезентовая палатка.

Перед ней делают зарядку профессор, Лева и Очередько — тот самый юноша, который записывал ребят в детскую футбольную секцию.

Они умываются, обливают друг друга водой из ковша.

— Осталось три дня до соревнования,— говорит Лева.— Как вы думаете, чья возьмет?

— Не знаю, голубчик,— отвечает профессор.— Будем надеяться, что «Взрыв»... настукает «Урагану».

Помещение на стадионе «Связист». Урагановцы переодеваются после тренировки. Капитан держит в руках газету, читает:

— «Сейчас в нашем городе насчитывается до сорока спортивных площадок и маленьких стадионов, построенных детьми по почину пионеров из лагеря номер семь. Завтра в двенадцать часов на стадионе «Связист» начнутся городские соревнования детских футбольных команд».

Входят тренер и Иванов.

Тренер обращается к урагановцам.

— Расписание изменилось, ребята. Вы со «Взрывом» играете не через три дня, а завтра. Не подкачаете?

— Со «Взрывом»? Мы ему сухую!

Члены команды «Взрыв» гоняют мяч по полю своего стадиона. Во рту у каждого игрока зажат листок бумаги. У края поля столбик с табличкой: «Северная трибуна». За столбиком толпа зрителей. Среди них два урагановца.

На поле появляется Иванов. Игроки сбегаются к нему.

— Что у вас за бумажки во рту?

— Здравствуйте, Иван Сергеевич! Это мы молчать тренируемся.

— Вы сказали, что у нас очень шумно во время игры,— поясняет Тимошка.

— Выбросить! Нужна сознательная дисциплина.

— Становитесь по местам! Проверим точность пасовки.

Игроки рассыпаются по полю. Мяч почти без промаха перелетает от одного мальчика к другому.

Лица урагановцев вытягиваются. Они тревожно переглядываются.

— Видал?!

— Похоже, дело серьезное!

Особенно отличается Тимошка. Он слегка направляет мяч, куда ему нужно, одинаково точно играя как ногами, так и головой.

— Видал?! — снова говорит один из урагановцев, капитан команды.

Иванов свистит в судейский свисток. Игроки сбегаются к нему.

— На сегодня довольно. Тимофей!

Тимошка выбегает вперед.

— Здесь Тимофей!

Павильон тихих игр. Здесь борино звено, Таня, Галя, Елена Дмитриевна и Иванов.

Тимошка сидит за столом. Перед ним исписанный лист бумаги.

— Написал? — спрашивает Елена Дмитриевна.

Тимошка вытирает платком взмокший лоб.

Взяв у него листок, Елена Дмитриевна читает:

— «Чуден Днепр при тихой погоде... когда вольно и плавно... чуть трепещет...» За диктант я бы ему пятерку поставила.

Тимошка старается сдержать улыбку. Взрывовцы очень довольны.

— Всем звеном его тренировали.

— Что такое предложение? — спрашивает Тимошку Иванов.

— Предложение есть сочетание слов или отдельное слово, выражающее законченную мысль,— без запинки отвечает Тимофей.

— Молодец! У тебя завтра переэкзаменовка?

— Ага. В десять утра.

— Смотри, не опаздывай. В двенадцать — соревнование с «Ураганом». Не сдашь переэкзаменовку — не допустят.

— Мы его в шесть утра поднимем,— говорит Боря.

Надпись: УТРО СЛЕДУЮЩЕГО ДНЯ.

— Переходите к водным процедурам, — слышен голос из репродуктора со стадиона.

Две сотни ребят сбегают к реке.

Взрывовцы, Галя, Таня, вылезают из воды, обтираются полотенцами.

— Что такое предложение? — спрашивает Тимошку Галя.

— Сочетание слов или отдельное слово, выражающее законченную мысль. Что вы все одно и то же спрашиваете?

— Ладно. Иди скорее завтракать — и в школу,— говорит Боря.— Табель не забудь.

— Ой! — истошным голосом, схватившись за голову, вскрикивает Тимошка.

— Что с тобой?

— Ой, мамочки! Ой! — еще громче взвизгивает тот.

Все переполошились, обступили Тимошку.

— Что с ним?

— Оса, наверно, ужалила.

— Что ты кричишь, Тимофей?..

— Табель-то... Табель-то... у Левки, а Левка в совхозе! И квартира заперта, все на даче. Ой! Мамочки!

— Да погоди, не ори! — говорит Боря.— Левка приедет на соревнование.

— Ой, да ведь он в среду приедет, а табель нужен сегодня!..

Взрывовцы в ужасе переглядываются.

— Идем! — вдруг говорит Галя.

Взрывовцы входят в избушку на курьих ножках. Галя берет рацию-чемодан и ставит его перед Тимошкой.

Полевой стан. Лева накачивает шину велосипеда. Из палатки выглядывает профессор.

— Левочка! Вас вызывают.

Избушка на курьих ножках.

Тимошка щупает свой пульс, беззвучно шевеля при этом губами, и по движению губ можно догадаться, как часто бьется его сердце.

Галя говорит в трубку:

— Лева?.. Лева, очень важное дело. Сейчас с тобой будет говорить Тимофей.

Она передает Тимошке трубку.

— Лева? Лева, здравствуй! Лева, Лев... Мой табель почему-то к тебе попал, а твой у меня. Чего? Лева, я тебе все потом объясню. Лева, нашу встречу с «Ураганом» перенесли на сегодня, и сегодня я сдаю переэкзаменовку, и, если у меня не будет чистого табеля, меня не допустят на поле.

Лева сидит на корточках в палатке перед своей рацией.

— Понимаешь, Тимофей, поезд из совхоза отходит через пятнадцать минут, а я нахожусь не в совхозе, а в полевом стане! Что? Двадцать один километр от совхоза. Что? Попутных машин нет. Проиграете? Тимофей, подожди у аппарата. Я сейчас дам ответ.

Лева выходит из палатки с компасом в руке. Он нагибается, снимает пушинки с растущего под ногами одуванчика, пускает их по ветру и следит за полетом, временами поглядывая на компас.

Он снова у аппарата.

— Тимофей? Я приеду. Как? С помощью одной новой конструкции. Я привезу табель в школу.

Лева выводит на проселочную дорогу велосипед. За спиной у Левы привязана легкая мачта, к которой прикреплен сложенный парус.

— Тормоз-то мы так и не исправили,— говорит Очередько, провожающий Леву.

— Некогда!

Лева вскакивает в седло.

— Попутного ветра!

— Спасибо!

Велосипед медленно движется. Лева тянет за веревочку, идущую от мачты, и парус за его спиной распускается. Велосипед быстро набирает скорость. Перед крутым поворотом Лева опускает парус и работает некоторое время ногами. При следующем повороте, когда ветер опять становится попутным, парус подымается снова.

Елена Дмитриевна расхаживает по кабинету с книгой в руках.

— «Чуден Днепр при тихой погоде...» — диктует она.

— При тихой погоде...— повторяет Тимошка, который пишет, сидя за столом.

— «...Когда вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полые воды свои...» — продолжает Елена Дмитриевна.

Среди полей стоят две березки. Верхушки их гнутся от сильного ветра. Лева мчится на своем велосипеде по уходящей вдаль прямой проселочной дороге. Ему надоело держать в руках веревку, и он привязывает ее к рулю. Однако веревка развязывается, и парус спадает. Тогда Лева привязывает конец тройным узлом.

Ветер взметает дорожную пыль.

Навстречу Леве по узкой дороге движется между нивами крестьянская телега. Держа руль одной рукой, Лева другой пытается отвязать веревку. Тщетно! Узел слишком крепко затянут. Лева шарит по карманам в поисках ножа. Ножа нет. Подвода совсем близко. Сейчас столкнутся! Лошадь, испугавшись диковинного экипажа, шарахается в сторону вместе с телегой. Лева мчится мимо, вытирая пот со лба.

Дорога идет под уклон между двух бугров. Проносится мимо столб с предупреждением: «Проезд закрыт. Ремонт моста». Лева снова судорожно пытается развязать узел, затем хватается обеими руками за руль.

С моста снят настил. Велосипед стремительно проезжает по одному из продольных брусьев. Вскочившие на ноги рабочие смотрят ему вслед.

Впереди дома совхоза. По дороге идет стадо коров. Лева, зажмурив глаза, врезается в него. Коровы разбегаются. Лева мчится дальше.

Михаил Петрович с наушниками на голове сидит в палатке.

— Спасибо тебе большое, Галочка,— говорит он в микрофон.— Итак, я жду твоего репортажа ровно в двенадцать часов.

Мчится на велосипеде Лева. Он приближается к совхозу. Рядом с дорогой возвышается стог сена. Лева направляет к нему велосипед и врезается в стог.

Тимошка вбегает в коридор, где перед дверью класса трое мальчиков.

— Лидия Васильевна здесь?

— Здесь.

— Принимает уже?

— Принимает. По целому часу держит.

Тимошка взглядывает на часы, висящие в коридоре. Они показывают без четверти одиннадцать.

— Ребятки, миленькие, пропустите меня без очереди. Мне играть сегодня в двенадцать.

— За «Взрыв»? Конечно, пропустим.

Мчащийся поезд. Лева в окне вагона.

Часы в школьном коридоре показывают одиннадцать. Дверь класса открывается. Оттуда выскакивает взъерошенный ученик.

— Час с четвертью сидел! — шепчет он, взглянув на часы.

На пороге появляется маленькая толстая учительница с благодушно-невозмутимым лицом.

— Следующий, пожалуйста! — говорит она, чуть заметно улыбаясь.

Тимошка вскакивает со стула. Одновременно подымается один из мальчиков.

— Лидия Васильевна, у меня к вам вопрос,— говорит мальчик.

— Пожалуйста.

— Вот я куда-то дел свой табель... Не могли бы вы мне дать справку, если я пересдам?

— Никакие справки, помимо табеля, недействительны, Михаил. — Табель — единственный документ, удостоверяющий успеваемость. Иди домой и найди его.

На лице Тимошки появляется испуганное выражение. Войдя в класс, он бросается к окну.

— Не пришел? — приглушенно спрашивает он ребят, стоящих под окном. Те отрицательно машут головами.

— Ну, здравствуй, Тимофей. Ты, кажется, забыл, что нужно здороваться?

Тимошка быстро оборачивается.

— Здрасте, Лидия Васильевна! Извините. Лидия Васильевна, вы меня не долго? А то у меня в час соревнование на стадионе.

Лидия Васильевна хмурится.

— Я тебя буду спрашивать ровно столько, сколько будет нужно для выяснения твоих знаний.

К городскому вокзалу подходит поезд. Из неостановившегося еще вагона выскакивает Лева.

Расхаживая по классу, Лидия Васильевна диктует:

— «Ранним утром по узкой тропинке, вьющейся...» Пиши, пожалуйста, Тимофей, и не выглядывай в окно.

Тимошка опускается на место.

— Лидия Васильевна, который час?

— У меня нет часов, Тимофей. Пиши, не задавай посторонних вопросов. «Среди высоких трав шагал невысокий плотный человек».

Лева подбегает к знакомой нам бочке подвесной дороги, садится в нее. Едет. На середине пути останавливается: заело блок. Обхватив руками и ногами канат, протянутый над рекой, Лева по нему добирается до берега.

Тимошка выглядывает в окно, потом поворачивается к сидящей за столом учительнице.

— Как видно, ты совсем не готовился, Тимофей? Двенадцать грубых ошибок.

Тимошка с тоской смотрит на нее.

— Что ж, перейдем к правилам. Что такое предложение?

— Предложение — это...— Тимошка вытягивает шею, прислушивается к тому, что делается за окном.— Предложение — это... сочетание мыслей, которые выражают законченное слово.

— Не волнуйся и подумай, как следует. Что такое предложение?

— Это... это... слово, которое выражает сочетание мыслей.

Лева подбегает к школе. Ребята громкими криками приветствуют Леву.

— Где он? — спрашивает тот.

— На втором этаже!

Все бросаются в школу.

— Тш! Тш! — шипят друг на друга ребята, быстро идя на цыпочках по коридору.

Тимошка сидит перед дверью класса, закрыв лицо ладонями. Лева протягивает ему табель.

— Тимофей! Получай!

Тимошка не шевелится.

— Провалился,— поясняет один из мальчиков, ожидающих переэкзаменовки.

Слышатся голоса:

— Что? Не может быть! Как провалился?!!

— От волнения.

Лева молча извлекает из тимошкиного кармана свой табель и кладет туда тимошкин.

Боря смотрит на часы. Без двадцати двенадцать.

— На стадион! Будем играть вдесятером.

— Я сыграю,— говорит Лева.

— Ты? Ты с ума сошел, Лева!

— А что, пусть играет,— вмешивается, заступаясь за Леву, вратарь,— хоть бы для виду.

Сидя на трибуне стадиона, рядом с Еленой Дмитриевной и Олей, Галя держит на коленях радиостанцию.

— Дядя Миша, начинаю свой репортаж. Случилась большая неприятность: Тимошка провалил переэкзаменовку и его пришлось заменить Левкой.

Раздевалка стадиона.

Здесь собрались взрывовцы. Поправляя наколенники, Боря инструктирует своих игроков:

— Считайте, что мы играем вдесятером. Левке давайте мяч только в крайнем случае. Ясно?

Игроки хором отвечают:

— Ясно.

В другом помещении раздеваются урагановцы.

— Левку не бойтесь. То не игрок,— говорит капитан.— Можно считать, что их только десять.

На трибунах аплодируют.

Команды выбегают на поле, капитаны, встретившись в центре, пожимают друг другу руки.

Тренер и Иванов смотрят на поле.

Тимошка сидит один в опустевшем коридоре. Из класса выходит учительница.

— Что же ты сидишь? А стадион?

Тимошка убито отвечает:

— Меня все равно до игры не допустят.

Учительница улыбается, кладет ладонь на его макушку.

— Успокоился? Ну-ка, идем, я тебя переспрошу.

Игра идет у штрафной площадки «Взрыва».

Лева бегает тут же, напряженно следя за мячом, но никто из взрывовцев не играет на него.

Боря получил мяч.

К нему бросаются два урагановца.

Боря быстро оглянулся.

Между ним и Левой нет противников, а между ним и остальными взрывовцами их несколько. И все же Боря бьет в противоположную от Левы сторону.

Мяч, неожиданно ловко перехваченный урагановцами, попадает в ворота «Взрыва».

Стадион шумит.

Зрители аплодируют.

Только у верных и преданных болельщиков «Взрыва» страдающие лица.

— Гол? Гол в ворота «Взрыва». Счет один—ноль в пользу «Урагана»,— говорит Галя в микрофон.

Опечаленное лицо Михаила Петровича, прижавшего к уху трубку.

«Взрыв» отчаянно атакует противника.

Урагановцы энергично отбивают атаку и вновь переходят в решительное наступление.

Палатка.

Михаил Петрович слушает галин репортаж.

Стадион.

Галя говорит в микрофон:

— Игра на половине поля «Взрыва». Мяч у Гришки... вот он передал его Борису, Борис пытается отбить к центру, но его перехватывает Семенов, передает Букину, Букин — капитану Лешке. На того нападает Дима... упал... Подбегает Лешка... удар! Слышите шум, дядя Миша? Это опять забили нашим. Два—ноль!..

— Чорт знает что такое! — бормочет профессор.

Снова «Взрыв» пытается нападать, снова игра оттягивается к его воротам. На этот раз Лева не пытается вмешиваться в игру. Он останавливается около центра поля, посматривая в сторону ворот.

Болельщики возмущаются:

— Стоит, как столб!

Вратарь «Урагана», ухмыляясь, смотрит на Леву.

Отчаянная схватка у ворот.

Боре с трудом удается отбить мяч к центру.

Урагановцы бросаются туда. Поздно! Мяч у Левы.

Далеко опередив противников, он бежит с мячом по их штрафной площадке и в нескольких метрах от нее бьет по воротам.

Мяч в сетке.

Борис пожимает левину руку.

Весь стадион аплодирует.

Елена Дмитриевна кричит:

— Лева! Левочка! Душка!

Галя что-то говорит в микрофон, но за шумом нельзя разобрать ее слов.

Михаил Петрович выпрямился на стуле, улыбается.

Повеселевшие взрывовцы атакуют. Мяч передан Леве. Лева делает вид, что собирается ударить по воротам, но, когда урагановцы бросаются к нему, отсылает мяч Борису.

Михаил Петрович тихонько хлопает в ладоши. Часы над его столом показывают половину первого.

На часах стадиона без пяти час.

— Напоминаем счет, товарищи, три—два в пользу «Взрыва», три—два, — торжественно говорит в микрофон Галя.

На лицах урагановцев смятение.

Они растерялись, бьют куда попало.

Столкнувшись, Лева и Боря падают.

Кто-то перепрыгивает через них.

— Гол! — кричит стадион.

Лежа на земле, Борис и Лева улыбаются друг другу.

Весь стадион на ногах.

Все хлопают в ладоши, что-то кричат.

Галя со своим аппаратом, Елена Дмитриевна, Таня и Оля с огромными букетами цветов пробираются к полю.

— Мальчики! Мальчики! Поздравляю, мальчики! — кричит Елена Дмитриевна.

Галя говорит в микрофон:

— Слышишь крики, дядя Миша? Это кричит тетя Лена, приветствуя победителей!..

На поле вынесен стол. За столом стоит Дроздов. Звучит музыка. Команды, построившись каждая на своей половине поля, направляются к столу.

У края трибуны давка.

Милиционеры сдерживают напор болельщиков, стремящихся прорваться на поле.

— Товарищи! Да пропустите меня,— возмущается Елена Дмитриевна,— это же мои, понимаете, мои мальчики!

Милиционер неумолим:

— Гражданка! Прошу подчиниться.

— Дядя Миша, слышишь голоса? Это тетя Лена спорит с милиционером.— Галя ныряет под руку милиционера и бежит по полю к столу.— Наш микрофон уже на самом поле стадиона.

Команды подходят к столу. Вокруг вертится фоторепортер. Подбегает Галя, ставит свою станцию на стол рядом с установленным там микрофоном. Дроздов поднял руку.

Стадион затих.

Михаил Петрович с телефонной трубкой.

— Товарищи! — говорит на поле Дроздов. — Сегодняшнюю встречу выиграла команда «Взрыв». Совсем недавно эти мальчики ничем не отличались от тех ребят, которые как попало гоняют мячи во дворах и на улицах. Они поняли, что такой путь не приведет их к настоящему футболу. Они пошли другим путем. Каким, вы все знаете.

Михаил Петрович кивает головой.

Голос Дроздова, усиленный многими репродукторами, звучит над стадионом.

— Посмотрите на наших победителей. Посмотрите на строителей первого в нашем городе пионерского стадиона! Посмотрите и пусть каждый себе скажет: «Любые победы нам, советским ребятам, доступны, любые мечты осуществимы, если у нас есть дружба, смекалка и упорство в труде». С победой, товарищи!

Снова гремят аплодисменты.

Дроздов вручает Боре букет цветов.

Елена Дмитриевна, Таня и другие болельщики прорвались на поле, бегут к столу.

Боря пожимает руку улыбающемуся капитану «Урагана».

Болельщики окружили игроков, суют взрывовцам все новые и новые букеты.

— Мальчики! Дорогие! Поздравляю! Боже, как я волновалась! Поздравляю! — Елена Дмитриевна ищет глазами, кому бы отдать букет, но у мальчиков руки заняты.

— Сдал! Пятерка! Сдал! — слышится крик, и сквозь толпу прорывается ликующий Тимошка.— Переэкзаменовку сдал! На «отлично» сдал! Ой!

— Наконец-то,— говорит Таня и вручает ему свой букет.

— Поздравляю! — Елена Дмитриевна тоже награждает Тимошку букетом.

— Позвольте, товарищи! Разрешите! В сторонку, товарищи!

Толпа раздвигается, и перед членами звена остается один фоторепортер.

— Подождите! Наш тренер! — вскрикивает Боря.— Иван Сергеевич, скорее, скорее!

К ребятам присоединяется Иванов.

Хлопочет репортер:

— Внимание, товарищи!.. Улыбочку... Снимаю!

Галя говорит в микрофон:

— На этом, дядя Миша, я свою передачу заканчиваю.

С. ГЕРАСИМОВ

Народный артист СССР

БЕСЕДА РЕЖИССЕРА СО СЦЕНАРИСТОМ

1

Рассматривая в этой статье вопросы сценария и режиссуры, я хочу предупредить, что сказанное в дальнейшем следует принимать как попытку разобрать некоторые важнейшие связи литературы и кино, основываясь на личном опыте.

Сознаюсь, мне тем более трудно выступать на эту тему, что во мне постоянно борются два начала: писательское и режиссерское. Из опыта знаю, как трудно бывает иной раз ограничить свой литературный замысел емкостью фильма, которая между тем является одним из непреложных условий, формирующих самый язык киноискусства.

Сейчас сложилось совершенно законное стремление сделать художественный фильм по возможности более емким, лаконичным, чтобы разнообразить в жанровом отношении киносеанс, введя в него и хронику, и комическую, и видовую. Это важное начинание должно, разумеется, отразиться на размере художественной картины.

Вопрос этот как будто второстепенный, служебный, но он имеет решающее значение, особенно для выступающих в кинодраматургии прозаиков, которые привыкли чувствовать себя совершенно свободными в отношении размеров произведения. Есть, разумеется, весьма приблизительные ограничения размеров повести, рассказа, но уж совсем трудно определить размер романа.

Между тем в творчестве наших писателей налицо тенденция раскрывать современные темы главным образом в романе со всем присущим этому жанру размахом и широтой письма. Легко заметить также, что это стремление к роману в нашей советской литературе идет прямо за счет интереса и умения писателей работать в области малой формы, в особенности в области рассказа. Техника рассказа, говоря откровенно, в значительной степени утеряна современными писателями. Журналы обязаны давать рассказы, небольшие повести в каждом номере, но они редко заинтересовывают читателя, потому что в большинстве своем бессюжетны, вялы, недостаточно остры по выбору темы, по постановке проблемы, робки по развитию характеров и, как правило, напоминают очерки, более или менее склоняющиеся к сюжетной прозе.

Стремление к широте, к очерковой описательности, пренебрежение к лапидарной, сжатой сюжетной форме породило и в художественной кинематографии не присущие ей черты чересчур уж свободного рассказа, который может длиться сколько угодно, если не будет прерван по воле автора.

Между тем зритель требует от художественной кинематографии четкого, хорошо выстроенного, тщательно отделанного сюжета.

Сейчас мы оцениваем достоинства своих произведений тем, насколько глубоко и остро задуман и разработан в них конфликт. Вопрос о роли драматического конфликта был своевременно поставлен и партийной печатью и руководящими литературными организациями. Он выдвинут самим развитием нашей жизни, нашей культуры, подхвачен народом. Однако мне думается, что вопрос о том, как же раскрывать острый, энергичный конфликт, не следует рассматривать изолированно от умения формировать сюжет. Я не знаю, можно ли назвать в прозе или в драме какое-нибудь произведение, которое при внимательной проверке оказалось бы совершенно лишенным конфликта. В художественном произведении конфликт обязательно намечен. Другое дело, что он может не быть развит так, чтобы воплощение соответствовало замыслу автора. Тогда вещь плывет мимо намеченного конфликта, растекается по свободному пространству повествования и уходит в песок.

Мне думается, что сейчас — и, вероятно, не только в пределах кино, а в масштабах всего нашего искусства и литературы — ощущается острая потребность в умении отражать явления жизни в строгой, отточенной форме драматического, действенного сюжета. Эта задача в киноискусстве может быть решена только совместными усилиями сценариста и режиссера.

Как же соотносится литература и режиссура?

2

В известном смысле режиссура, как творческий процесс, есть как бы литература в обратной последовательности своего возникновения. Что происходит в сознании писателя, когда он, начиная творить, обращается к материалу? Творческий процесс складывается, очевидно, у каждого по-разному, но, судя по собственному опыту, думаю, что в основном он все же происходит примерно так: перед умственным взором писателя возникают картины жизни во всей их неповторимой конкретности, картины, которые он должен отразить в виде литературных образов, пользуясь для этого всеми средствами языка, всем богатством слова. Я не знаю, можно ли что-либо описать, предварительно не представив себе. Здесь работают и память, и воображение, и личный опыт, настолько конкретный, что картины жизни возникают в сознании как бы совершенно зримо: вспоминаешь или видишь комнату, пейзаж, видишь человека, слышишь его голос, знаешь все особенности его характера и поступков.

Затем, выбирая самые точные, самые нужные и верные слова, стремишься наиболее полно воспроизвести эту картину, переведя ее из умозрительного в литературный ряд.

У режиссера обратный процесс творчества, он должен вообразить литературно описанные картины жизни и как бы вновь материализовать их. Для этого он должен вооружить своим конкретным представлением весь творческий коллектив, который вместе с ним создает фильм, то есть оператора, художника, музыканта, артистов, организовать их сознание, их чувства таким образом, чтобы вместе с режиссером они могли наиболее верно перевести в зрительные образы литературный материал сценария.

И вот между двумя этими процессами — описанием картины жизни, зримой литератором, и восстановлением ее средствами киноискусства, волей и талантом режиссера — лежит огромная дистанция, и именно здесь часто рождается то несовпадение в видении мира, которое приводит к своеобразному творческому разладу между двумя авторами фильма: дра-

матург не понимает режиссера, режиссер — драматурга, и часто дружба, которая зародилась поначалу, терпит ущерб.

Как же сделать так, чтобы подобные недоразумения не имели места? Я думаю, что здесь столько же ответственности лежит на режиссере, сколько и на писателе-сценаристе.

Так называемая «запись» сценария — понятие само по себе приблизительное и унижающее сложный творческий процесс создания сценария.

Между тем запись сценария оказывает самое непосредственное влияние на судьбу будущего фильма.

Мы иной раз не придаем особого значения стилистическим особенностям сценария, считая, что запись носит чисто служебный характер. Однако такое мнение сыграло свою роль в своеобразном распаде сценарной формы. Приглашая писателя в кино, мы нередко говорим: «Не задумывайтесь над проблемой сценарной формы, пишите интересную повесть, мы сумеем вычитать из нее кинематографическое действие».

Но это неправильный, упрощенный подход. Если писатель хочет, чтобы его литературное произведение получило наиболее верное воплощение в кинематографе, он обязан писать точно, с предельной конкретностью, раскрывать действие щедро, глубоко и живописно. В авторском тексте он должен дать также глубокий и тонкий анализ поведения героев, найти и объяснить те неповторимые детали характеров, без которых человек схематичен и мертв.

Можно ли, таким образом, считать, что сценарий — определенная форма художественной литературы? В такой же степени, как драма. То есть сценарий относится к фильму так же, как пьеса к спектаклю. Видимо, само понятие «сценарий» уже изжило себя. Сейчас кинодраматурги в претензии на само название «сценарий». И это правильно. «Сценарий» — слово, утратившее свой первоначальный смысл. Оно было правомерно тогда, когда кинофильм, лишенный не только человеческой речи, но и сложного, многопланового действия, представлял собой скорее аттракцион, чем искусство. Тогда сценарий схематично передавал суть действия и укладывался иной раз на одной-двух страницах. Режиссер Сабинский рассказывал, что сценарий первой своей картины он записал на манжете, сидя в ресторане.

И все же сценарии наших лучших немых картин — С. Эйзенштейна, В. Пудовкина и лучших сценаристов того времени Н. Агаджановой-Шутко, Н. Зархи и других — представляли собой нечто иное, чем запись на манжете. Тут была живая, новаторская, ищущая мысль художника, открывающего поэтические законы рождающегося великого искусства.

Как и всякий поиск, поиск кинематографического языка наталкивался на всевозможные трудности и иной раз приводил к формалистическим и эстетским заблуждениям. Достаточно вспомнить сценарий Ржешевского, по которому В. Пудовкин поставил фильм «Простой случай». Сценарий этот назывался «Очень хорошо живется», и первая фраза его была примерно такова: «По необыкновенной дороге идет необычайный человек...»

Тут эпитеты призваны были, видимо, возбудить режиссерскую мысль и направить ее в сторону исключительности происходящего. Но в чем же была эта исключительность? Для объяснения автор ничего, кроме отвлеченных эпитетов, не предложил.

Период этот давно пройден, сценарий, естественно, приобрел форму, роднящую его в одном случае с прозой, в другом — с драмой.

Это произошло прежде всего потому, что киноискусство овладело важнейшим своим оружием — словом и приобрело все черты, свойственные такому всеобъемлющему искусству, как литература.

Но здесь наметились два отклонения от пути правильного самостоятельного развития. С одной стороны, сценарий начал слишком уж похо-

дить на повесть. Авторы переставали считаться с ограниченной емкостью фильма, забывали, что динамика и лаконичность лежат в самой природе киноискусства, пренебрегали особыми средствами кинематографической выразительности. С другой стороны, появились попытки превратить сценарий в театральную пьесу. Нередко раздавались такие голоса: «Нужны ли в сценарии описания и всякого рода авторские отступления? Не драма ли это, рассчитанная только на исполнение не на сцене, а в кинопавильоне? Не нужно ли, таким образом, искать форму сценария, отправляясь от опыта театральной пьесы?»

Если мы согласимся с тем, что сценарий должен представлять собой точную художественную запись действия, то обязательно следует иметь в виду, что кинематографическое действие резко отличается от театрального. В театре действие все же ограничивается коробкой сцены и развивается главным образом путем словесных поединков. В кино зритель видит непосредственное и всестороннее воплощение жизни.

Почему я считаю, что проза наиболее близка сценарию? Ведь нельзя отвлечься от того, что прозе, как наиболее всеобъемлющему жанру литературы, поистине все подвластно. Правда, мы знаем такие гениальные примеры романа в стихах, как «Евгений Онегин»; можно в связи с этим вспомнить и одно из крупнейших произведений советской литературы — поэму «Василий Теркин» А. Твардовского. Однако все же куда более обычно прозаическое решение больших жизненных тем. Примеров так много, что я не буду их приводить. Проза, бесспорно, обладает наиболее широкими средствами свободного воспроизведения жизни. В этом и причина близости прозы к киноискусству.

Кино, как и проза, способно воспроизвести жизнь в ее наиболее обширных масштабах и одновременно сосредоточить внимание зрителя на тончайших оттенках поведения людей, их речи, их переживаниях, вскрыть характеры в развитии, воспроизвести среду, в которой они действуют, с наибольшей реальной полнотой.

Кино обладает могущественным средством — крупным планом, благодаря которому мельчайшие подробности жизни людей становятся зримыми. С другой стороны, киноискусство способно реалистически воспроизвести любые трудовые процессы, показать цехи завода, паровозы, океанские пароходы, самолеты, то есть раскрыть перед зрителем в реальных пропорциях и в действенном развитии всю жизнь на земле, на воде, в воздухе и, если нужно, под землей и под водой.

Порой театр, пытаясь угнаться в этом отношении за кинематографом и изменяя своей специфике и своим традициям, стремится утвердить некий особый, новый «реалистический» принцип, который не идет, по нашему мнению, дальше наивного натурализма. Получаются спектакли, подобные тому, который нам довелось увидеть в одном из театров Парижа: на сцене была сооружена целая столярная мастерская, и пока шло действие, строгались доски, заколачивались гвозди и т. д. и т. п. У нас, зрителей этого спектакля, было ощущение, что мы смотрим очень жалкое подражание кинематографу и что вся эта затея никому не нужна, так как детали труда поглотили детали поведения людей на общем плане сцены, а крупный план театр, естественно, дать не мог.

У театра свои задачи, у него художественный пафос совершенно иного рода, и зритель, идя на спектакль, знает, что увидит там условное воспроизведение жизни, а потому воспринимает все по закону театрального реализма, со всеми его специфическими свойствами.

Кинозритель же хочет увидеть самую жизнь во всей широте и динамике ее потока. Но мы обескураживаем зрителя, предлагая ему вместо кинокартины театральные спектакли на пленке. И он прав, когда задает вопрос: «Неужели это и есть та современная форма киноискусства, к которой вы пришли путем столь долгих исканий?»

Отвечать трудно, но ответить нужно, ибо вопрос правильный. Мы говорим зрителю, что снятый на пленку театр действительно нельзя считать киноискусством и что киноспектакль имеет свои задачи — донести до периферии лучшие достижения нашего театра.

Зритель с этим охотно соглашается. «Но как же все-таки с настоящим, полноценным кинофильмом?» — продолжает он настаивать. И тут, я думаю, отвечать нужно самокритично: действительно, сценарии многих наших кинофильмов стали тоже по-театральному ограничены, статичны. Сценарий стал непомерно болтлив, он сплошь и рядом уклоняется от своих кинематографических обязанностей, игнорирует безграничные средства киноискусства. Я думаю, что это произошло не по вине только писателей, здесь виноваты все: и редакторский аппарат, и режиссура, которая не требовала, видимо, от сценариста реализации всех его неотъемлемых прав и обязанностей.

Больше того, нужно сказать, что за последние годы эти права и обязанности мы сообща изрядно и позабыли и порастеряли.

И все же, разговаривая с режиссерами, вижу, что у каждого сейчас мечта создать картину или, вернее, сначала получить сценарий, который учитывал бы всемогущие средства киноискусства, ничем не ограниченного ни во времени, ни в пространстве, не боящегося никаких преград, если не считать преградой полуторачасовой сеанс, в который мы обязаны укладываться.

Возвращаясь к емкости фильма, следует вспомнить, что определенная продолжительность картины диктует и размеры сценария примерно в 75—80 страниц. И если в сценарии есть 120 страниц, режиссер, не читая его, имеет основание сказать, что здесь 25—30 процентов лишнего, от чего необходимо избавиться, прежде чем приступить к режиссерской разработке сценария. Когда в сценарии 120—130 страниц, это означает не только нарушение принятой формы сценария, но и невозможность уложить его содержание в рамки одной картины. Как бы ни волновало такое произведение при чтении своей стройностью, энергией повествования, силой и стремительностью намеченного действия, вещь будет нерсальной для постановки.

В этом смысле работа сценариста нуждается в строгом и настойчивом контроле. Только при условии учета емкости фильма можно как-то гарантировать, что литературный замысел найдет в фильме полноценное воплощение.

3

Таким образом, если суммировать все сказанное, следует, видимо, так определить задачу: киносценарий должен представлять собой наиболее полную и художественно точную запись будущей кинокартины. Картина может длиться полтора часа или чуть более, потому и сценарий ее должен изыскивать такие формы, которые в полуторачасовом фильме действенно раскрыли бы замысел автора. Сценарий, в котором средства описательной беллетристики или театрального диалога подменяют полноту динамического действия, не может быть признан за совершенный. Такой сценарий показывает, что автор не познал законов кинокомпозиции, не творчески применил опыт беллетристики или театральной драмы, не проделал еще одного совершенно необходимого тура работы, который должен венчать все дело и который обязательно должен быть осуществлен еще до редакционной правки.

Авторы, спешащие отнести сценарий редактору, не могут рассчитывать на триумфальное шествие их произведения от редакционной инстанции к утверждающей: сценарий обязательно подвергнется длительной до-

работке, иной раз и переработке. А в этом процессе автор рискует растерять многие принципиальные стилевые особенности, которые казались ему важными и дорогими, и в результате сценарий может утратить свое индивидуальное, неповторимое лицо.

Выходит, что первым и самым требовательным судьей своего труда должен быть сам автор. Хорошо, когда эта оценка происходит при самом непосредственном участии режиссера-постановщика, который может указать на многие недоработки с точки зрения возможностей кинематографического искусства, в частности, в отношении тщательности описания действия, в чем, мне думается, автор должен быть как можно более глубоко заинтересован.

Рекомендовать какой-то рецепт в области стиля было бы нескромно и наивно — у каждого свои особенности письма. Но, думается, что все же есть некоторые обязательные условия записи сценария.

Сценарий современного звукового цветного фильма, как и всякое иное литературное произведение, слагается из идейного замысла, избранной темы, разработки ее в конкретной исторической среде и, наконец, из характеров, при обязательном условии последовательного, логического и действенного раскрытия в определенных сюжетных связях. И для того, чтобы все это в сумме своей могло дать режиссеру достаточно полноценный материал для образного воплощения, необходимо явления жизни раскрыть не в их результате, но в процессе. При этом подразумевается способность автора не только описывать явления, но и анализировать их, давая режиссеру пищу для тонкой, углубленной работы с актерами, для создания сложной, многоплановой среды, в которой должно развиваться действие.

Если обратиться к истории развития киносценария в советском киноискусстве, то легко обнаружить, что в процессе становления сценарной формы, длящемся вот уже более тридцати лет, наметились определенные тенденции, определенные этапы.

Сценарии немых фильмов, основываясь главным образом на описании физических действий с очень ограниченным использованием речи героев в виде коротких надписей, знали еще функцию надписи от автора. Именно использование этого средства в руках некоторых наших мастеров дало удивительные примеры своеобразной, только кинематографу присущей выразительности. По сути говоря, надпись порой становилась своего рода монтажным элементом, которым режиссер пользовался так же, как зрительной деталью,— для столкновения различных элементов действия, применения аллегорий, метафор и т. д., что роднило киноискусство немого периода с поэтическими формами литературы.

Поэтические формы обобщения, вообще присущие кинематографу, были в высшей степени характерны для немого киноискусства. В сценарии немого фильма вся сила выразительности основывалась как раз на использовании поэтических обобщений, на остроте метафор, афористичности монтажных сопоставлений; так вырабатывался свой, только кинематографу присущий, образный язык.

В связи с этим уместно вспомнить произведения А. Довженко, которые отличает наиболее полное и всестороннее использование поэтических средств кинематографического языка.

Достаточно указать на сцену из фильма «Арсенал», в которой крестьянин избивает лошадь. Если оторвать изобразительный элемент этой в высшей степени афористической сцены от авторской надписи, по сути говоря, смысл сцены пропадет совершенно. В кадре однорукий крестьянин, инвалид войны, избивает лошаденку; она уже неспособна двигаться, изнурена до крайности. Разгневанный, оскорбленный, истерзанный проклятым царизмом крестьянин отводит душу на своей кляче — вот все, что мы видим. Разумеется, мы можем пожалеть забитую лошаденку,

взволноваться судьбой крестьянина, посочувствовать его беспросветной жизни. Но не это является целью Довженко: он ставит авторскую надпись, и зал вздрагивает от острого, нового впечатления. «Не туда бьешь, Иван!» — говорит Довженко, и зрителю открывается действительный, сокровенный смысл сцены.

Поистине поразительны содержательность этой сцены и полнота выражения авторского замысла!

И сейчас, когда звуковой кинематограф почти полностью отказался от поэтических традиций немого кино, хочется задать вопрос: правильно ли это?

Речь, разумеется, идет не о возвращении к периоду первых лет революции, когда в литературе почти нераздельно царили стихи, а киноискусство формировалось больше на путях поэзии, чем прозы. Слишком много надо было тогда переосмыслить, понять заново, а для этой цели язык обобщений, символов, метафор казался более верным и выразительным, чем язык прозаического повествования. Однако сейчас советскому киноискусству, полностью овладевшему такой могучей силой, как слово и звук, во многом нехватает выразительности поэтического образа, отличавшего ранние его произведения немого периода.

Хочется опять-таки вспомнить А. Довженко, который в своей лучшей звуковой картине «Щорс» продемонстрировал умение сочетать завоевания немого кинематографа с знаменательными открытиями звукового кино. В свое время критика справедливо отмечала недостатки сценария «Щорс» — он намного больше положенного кинематографического размера и содержит несколько отдельных, самостоятельно живущих линий. Но не эти черты определяют «Щорса» — поистине замечательное произведение советского киноискусства. Своеобразный талант Довженко выступает в каждом кадре, в каждой монтажной связи этой огромной эпопеи. И что самое замечательное — ни на минуту эпопея не превращается в холодную бронзу: буйная жизнь не покидает этот фильм буквально ни на секунду, везде вы узнаете привлекательные национальные черты народа, слышите его шутки, его неповторимый говор, загораетесь его чувством, следите за его мечтами, надеждами — и перед вами открывается зрелище неизъяснимой красоты, ибо весь фильм пронизан глубокой верой в человека, любовью к нему, надеждой на его прекрасное будущее. В фильме много веселого озорства и серьезного раздумья о путях человечества, искренней веры в силу людей, непоколебимой убежденности в силе коммунистических идей.

Как-то мне попали в руки монтажные листы «Щорса», то есть последующая запись фильма. Эти монтажные листы мог сделать ассистент или второй режиссер — предстояло ведь лишь описать уже снятые кадры, записать диалог. Как будто механическая работа.

Перелистав этот своеобразный «последующий» сценарий «Щорса», я как бы вновь увидел эту любимую свою картину и услышал в ней неповторимую интонацию режиссерского мастерства Довженко. Я не мог ошибиться: несомненно, Довженко сам редактировал этот «сценарий», ибо запись действия была осуществлена со всеми оттенками довженковского литературного письма.

Я подумал тогда, что вот такой сценарий является тем самым искомым сценарием, который так полностью и по существу, а не по форме соответствует поставленной картине. Я думаю, что полезно было бы проделать такую работу: посмотреть картину, а затем сличить с этими монтажными листами, чтобы уловить те особенности стиля, которые переданы Довженко при записи фильма.

Я специально останавливаюсь на этих примерах, так как считаю, что в творчестве Довженко, быть может, с наибольшей полнотой нашел свое выражение чисто кинематографический талант. Можно бесконечно цити-

ровать эту картину, находя то удивительные афоризмы и авторские сентенции, то остроумную и на первый взгляд шаловливую шутку, то хитрую усмешку острого, едкого, но глубоко расположенного к людям человека.

Конечно, в этом случае мы имеем дело с явлением исключительным, когда в одном лице предстают и драматург и режиссер, хотя можно назвать еще несколько подобных примеров в советской кинематографии. Существеннее, однако, разобрать тот более обычный случай, когда драматург и режиссер — два различных человека, два различных творца.

Драматург-автор полностью и нераздельно должен отвечать за свой замысел так же, как и за его воплощение. Не только сценарий, но и фильм, поставленный по этому сценарию,— его родное дело, и это дело автор обязан довести до конца с предельной взыскательностью. Автор не должен метафизически делить процесс создания кинофильма на сценарный и постановочный: это один цельный и сквозной процесс, имеющий два неразрывно связанных этапа.

Убежденный в своей правоте, талантливый писатель еще задолго до осуществления постановки видит написанный им сценарий как бы воплощенным в картинах жизни. Он знает людей, о которых написал, и его дело — это свое знание, эту свою убежденность всеми доступными ему средствами передать режиссеру, как можно более обогатив его, таким образом, перед решающим этапом воплощения фильма в павильонах киностудии.

Чтобы избежать каких бы то ни было возможных кривотолков в трактовке сценария, автор должен выражаться как можно более образно и ясно, язык его должен быть и художественным и общепонятным. Он должен непрестанно помнить законы, по которым создает свое произведение, ни на минуту не изменяя им. Тогда он оставит редактору только ту необходимую часть работы, которая и должна лежать на плечах редактора.

Что же это за работа?

Редактор представляет собой как бы самого первого читателя и зрителя нового произведения и ему легче, чем авторам, определить точность и верность мотивировок, ясность экспозиции, глубину и последовательность раскрытия характеров, ибо он исходит из текста сценария, то есть из того, что написано автором, а не из того, что иной раз автору, может быть, и хотелось, но не удалось выразить.

И в этой совместной работе особенно требовательно нужно отнестись к живой разговорной интонации диалогов. Здесь редактор совершает иной раз большую ошибку, забывая о том, что речь написанная и речь произносимая — это по сути дела явления совершенно различного порядка. И когда, читая реплику, редактор утверждает, что «так не пишется», он часто бывает прав только формально; на это надо возразить: «Да, так не пишется, но так говорится».

Когда создавался «Учитель», то как раз подобного рода диспут возник у автора с редактором. В речи героев встречались областнические оттенки. Я описал и героя фильма и окружающих его людей, в значительной мере исходя из своих личных наблюдений. И председатель колхоза, и девушки, да и сам учитель — это все уральцы. Я родился на Урале, воспитывался там и сам в течение половины своей жизни говорил с характерным уральским акцентом. И все эти оттенки речи нашли свое отражение в сценарии. Скажу откровенно: они были мне необычайно дороги. Мне казалось, что мысли героев могут быть выражены только этими словами и иных я не представлял.

Редактура стремилась нивелировать язык, устранить эти оттенки, но я все же отстоял свое право на них.

Повторяю, будучи режиссером этого фильма, я не мыслил себе, как могут иначе разговаривать все эти хорошо мне известные люди. Более того, я знал все интонации, с которыми будет сказана та или иная фраза. Правда, здесь было удобное единство драматурга и режиссера, и эта особенность проявилась во всем. Когда я писал, я видел избу, ту самую, которую позже вместе с художником и построил, видел двор, видел лошадь, знал, какая это должна быть толстая буланая лошадь.

Были и комические эпизоды в борьбе автора с режиссером. В сценарии было такое место: учитель взял в руки прутик и погрозил борову, после чего боров, не сопротивляясь, спокойно пошел в хлев. Наступила пора снимать эту сцену Со свинофермы привезли борова. Это был разъяренный дикий зверь, который не только не пошел в хлев от поднятого прутика, но, напротив, вырвался, разметал всех людей и удрал на волю. Целые сутки в крови и поту бились с ним сотрудники коллектива и наконец режиссер сказал (забыв, что он же и автор):

— Кто написал эту чепуху?! Кончайте это!..

И боров был связан, уложен в машину, отвезен на ферму, а эпизод не нашел своего воплощения.

Это случай анекдотический, но можно найти много простых примеров, когда авторское намерение так далеко от режиссерской техники, что даже в нашем всемогущем искусстве остается не более чем пустой звонкой фразой.

Можно вспомнить и обратное явление, когда режиссер в результате своей разобщенности с автором схематично и плоско воплощает образы сценария, а иной раз, отступая перед техническими или творческими трудностями, упрощает действие, обедняет обстановку, любовно выписанную автором в сценарии.

Вывод следует сделать такой: должна быть достигнута большая творческая близость писателя, редактора и режиссера, должна быть узаконена творческая близость писателя кинематографическому производству; писатель обязан досконально понимать и знать, как делается сцена, как она формируется в режиссерских руках, как она развивается в репетициях с актерами, какие препятствия встают перед актерами в тот момент, когда вступает в силу авторский диалог, как производится съемка сцены, как монтируется сцена, какое место занимает музыка, и т. д.

Я знал многих сложившихся писателей, таких, как Всеволод Вишневский, как Петр Павленко, которые, желая найти как можно более полное выражение своего замысла в кино, принимали непосредственное участие в производстве фильма. Вишневский, например, непременно присутствовал на съемках фильма «Мы из Кронштадта». Он подсказывал режиссеру облик своих героев, спорил, уговаривал и в то же время с наслаждением вникал в суть режиссерского творчества, узнавал удивительную мощь кинематографического зрения. Иной раз режиссер подсказывал новую, недостающую сцену, которую автор не угадал, не нашел в развитии своего сюжета. Да и мог ли автор предвидеть все удивительные детали жизни, которые сами собой рождались в процессе съемки? Ну, скажем, эти два гигантских столба дыма, поднявшихся из трубы крейсера и захвативших полнеба? Тут уж заслуга не автора, не режиссера, а оператора, который успел увидеть, подсмотреть и снять корабль с двумя гигантскими, конечно уж символическими, дымами. И кадры эти неизменно вызывали бурю аплодисментов, когда, поставленные в нужном месте в сложной монтажной фразе, они полностью и до конца «сработали» на авторский замысел.

Поэтому я и считаю, что недоразумения, которые иной раз принимают форму конфликта, чаще всего возникают тогда, когда автор считает свою работу законченной тотчас после сдачи сценария. Если же он хочет, чтобы сценарий был воплощен со всей полнотой, во всех неповто-

римых деталях его авторского ви́дения, он обязательно должен стать участником создания фильма, то есть стать членом съемочного коллектива. Это труд кропотливый, отнимающий много времени, но творчески вознаграждается он сторицей. Сейчас, когда сценаристы вводятся в постановочный коллектив на законном основании, хочется только пожелать, чтобы они полностью реализовали свои права, проявив умение договориться с режиссером и остальными членами коллектива, понять друг друга, установить контакт и общность в художественных взглядах. Ведь не случайно, что все лучшие произведения искусства созданы в самом тесном содружестве автора и режиссера, или когда автор и режиссер соединяются в одном лице.

Этой творческой договоренности способствует самая форма сценария, его, так сказать, авторская интонация.

Говоря об авторской интонации, я имею в виду всю сумму стилевых признаков, которые отличают письмо одного автора от другого. Но при всех обстоятельствах письмо это должно быть подробным и щедрым.

Авторская ремарка должна быть обширной; в ней должна быть и авторская позиция, и анализ поведения героев, должны открываться основные движущие силы произведения, в ней режиссер должен найти подробное любовное описание природы, жилья, облика людей.

Между тем у нас сценарий постепенно приобретает форму, приближающую его к театральной пьесе, и действие в нем развивается сейчас примерно так:

«Марья Васильевна *(входя)*. Жарко здесь! *(Садится.)* Нельзя ли чашку чаю?

Петр Иванович. Сейчас скажу подать... *(Выходит.)*» и т. д.

Такое соотношение текста и ремарки в театральной пьесе закономерно. Пьеса рассчитана на постановку во многих театрах, на исполнение самыми различными актерами, в разное время, иной раз даже в разные эпохи. Другое дело в кино — искусстве, которое по праву можно назвать искусством одной премьеры: один раз и навсегда создается фильм подобно произведению живописи, скульптуры, архитектуры, один раз произносятся написанные сценаристом слова.

Это различие между театром и кино никогда нельзя забывать. Только для одной премьеры нужно создавать кинопьесу, она послужит основой для единственного, неповторимого ее воплощения; тем больше требовательности должны мы к ней предъявить, тем более совершенной она должна быть, и текст и ремарки должны быть наиболее тщательно подготовлены автором, вскрыты и воплощены режиссером, оператором и другими участниками.

4

Мне кажется, что в развитии искусства существуют две тенденции, первую из которых можно бы условно определить как тенденцию к фиксации результатов, а вторую — к вскрытию жизненного процесса.

Масштаб, обширность нашей жизни выступают на каждом шагу: огромный размах всесоюзных строек, величие новых заводов-гигантов, объединивших в своих цехах десятки тысяч рабочих людей, огромные просторы колхозных полей, наконец, величие самой движущей идеи — идеи коммунизма, которая поднимает человечество на борьбу за всеобщее народное счастье. Такая масштабность требует от мастеров кино показа жизни в ее реальных пропорциях.

Однако чаще всего именно здесь-то и происходит путаница, заводящая и сценариста и режиссера в область схемы, в область «пафоса результатов», где все величие свершений народа-творца выступает иллю-

стративно, плоско. Между тем, если обратиться к величайшим памятникам классической литературы, или еще лучше — к выдающимся произведениям советского киноискусства, то в них всегда легко обнаружить черты глубоко последовательного анализа, раскрывающего действительный масштаб явлений жизни.

Желание верно понять явление и по возможности до конца объяснить его народу отличало все лучшие произведения нашей национальной литературы и искусства. И эта традиция стала нашим достоянием. Именно такая тенденция отличает произведения Фадеева и Шолохова, и именно за это советский читатель и любит их.

Авторы «Тихого Дона» и «Молодой гвардии» — замечательные новаторы — сохранили традиции великой русской литературы, которая всегда любовно и пытливо всматривалась в человека, стремясь обнаружить самую основу жизни, корни ее, всегда обличая тлен старого, уходящего и воспевая ростки нового, живого. Восприняв великий гуманизм русской национальной культуры, русского национального искусства, наше советское искусство полно оптимистической веры в творческие силы советского человека.

Естественно, и в нашем кинематографическом творчестве более всего важно обратиться к человеку, стремясь через него-то и вскрыть действительные масштабы нашей жизни. Выстроенный дом, как бы он ни был велик, уже выстроен, но человек, построивший его, начинает новое здание, еще более величественное. Мы раскроем полное богатство жизни лишь тогда, когда покажем творческие импульсы, которые движут нашего человека от стройки к стройке, от одного трудового подвига к другому, от одного героического и величественного порыва к новому.

Ведь если мы будем фиксировать только вершины наших достижений, только героические подвиги, только результаты приложения творческой силы человека, мы не увидим самого главного — ее источника.

Но искусство — это прежде всего движение, развитие, рост, это естественное и законное стремление человеческого гения вперед, его неустанная борьба с тем косным, что тянет человека вспять. Вот эта непрестанная борьба и порождает искомый конфликт. А как часто у нас нехватает мужества, чтобы вскрыть его в действительных, правдивых, жизненных пропорциях, показать многообразные связи, которые единственно и могут последовательно и полно объяснить жизнь нашего общественного человека!

В связи со сказанным необходимо добавить несколько слов о значении экспозиции как важнейшей части фильма и сценария.

Часто при редакционной обработке сценария автору приходится слышать замечания, что экспозиция непомерно разрослась, что вот уже треть сценария прочитана, а действие еще не сдвинулось с места. В большинстве случаев это действительно так и бывает, а поэтому автору надлежит, внимательно прослушав редактора, еще раз вернуться к экспозиции и постараться сделать ее динамичной.

Значит ли это, что автор должен отказаться от экспозиции, как часто поступают нестойкие сценаристы под нажимом редакторских требований? Ведь редактор правильно стремится к тому, чтобы сделать сценарий как можно более емким, избавиться от ненужных, наименее значительных его элементов. Но можно ли экспозицию, даже если она недостаточно хорошо разработана, считать элементом незначительным или второстепенным и отсекать ее, стремясь поскорее начать действие?

Мне думается, что действие может родиться только на основе хорошо разработанной экспозиции. Попытка наспех объяснить характеры, рассказать мотивировки разрушает стройность произведения, упрощает его внутреннюю динамику. Только тогда сюжет будет достаточно крепким, упругим и стремительным, когда он опирается, как стройное, высокое,

изящное здание, на крепкий, глубоко в землю уходящий фундамент, которым и является верно развитая, тщательно продуманная экспозиция. Другое дело, что экспозиция не должна быть статичной, она должна нести в себе все черты динамического искусства — это уж зависит от мастерства автора.

Полезно вспомнить в этой связи экспозицию романа Фадеева «Молодая гвардия», где в мирный пейзаж, в девичью беседу жестоким контрастом врывается взрыв шахты, и суровая эпоха Отечественной войны тотчас возникает в сознании читателя. Можно ли сказать, что началось уже действие? Нет. Еще в Краснодоне не создана «Молодая гвардия», мы даже не познакомились как следует с ее организаторами, но экспозиция действенна, она динамически вовлекает нас в круг событий, которые когда-то позже подведут нас к главным сюжетным связям романа — к рождению организации «Молодая гвардия», к ее деятельности и трагической гибели.

И когда в финале романа Фадеев влагает в уста шестнадцатилетнего юноши Олега Кошевого слова, которые, казалось бы, можно было услышать только от сложившегося коммуниста, мы верим им, потому что умело дана экспозиция характера Кошевого. Мы знаем место, которое он занял в жизни организации, ответственность, легшую на его плечи, великую борьбу, которую возглавил этот еще физически несформировавшийся юноша, вставший в один ряд с духовно зрелыми людьми, с коммунистами старшего поколения. Он получил право на слова возвышенные, исполненные горестного и грозного пафоса, но не переходящие за границу реалистической правды.

Скажу более, если бы Фадеев не нашел в себе мужества дать своему герою именно эти слова, зритель не узнал бы про Кошевого чего-то главного, и роман не получил бы своего завершения.

Интересен и другой пример. При постановке «Молодой гвардии», увлекшись романом и не заметив его недостатков, я пытался вслед за автором воспроизвести сцену расстрела шахтеров, отказавшись от экспозиции этого трагического действия. И тогда оно возникло как скорбная иллюстрация суровой эпохи.

Эта трагическая финальная сцена не была подготовлена экспозицией, развитием сюжета. Если бы мы до этого знали людей, которых ведут на казнь, знали, какое сопротивление они оказали и какой ущерб нанесли врагу, как помешали ему продвигаться дальше по советской земле, мы бы по-другому воспринимали их гибель — сцена была бы пронизана пафосом борьбы и грядущего возмездия захватчикам. А получилось нечто прямо противоположное: было показано избиение беззащитных людей. Ничего, кроме горестного чувства и скорби, сцена вызвать у зрителя не могла, и хотя казнимые пели «Интернационал», протест их казался пассивным.

Совершенно иначе воспринималась после поправок фильма сцена казни молодогвардейцев, ибо мы видели их деятельность в неразрывной естественной связи с борьбой всего огромного советского народа, поднятого Коммунистической партией на разгром врага. Молодые герои раскрылись перед нами как подлинные хозяева жизни, и гибель их вызывала ту высшую форму сочувствия, которая мобилизует на подвиг.

Чем можно объяснить такую разницу в восприятии двух этих сцен? И в том и в другом случае наши советские люди погибают от руки врага. В первом случае, повторяю, это не больше чем иллюстрация эпохи фашистской оккупации. В другом случае — то завершение сложной судьбы коллектива молодых людей, в котором нам известна каждая индивидуальность. Здесь благодаря полноценному анализу жизни героев мы были не просто свидетелями величественной скорбной панорамы, но горячими соучастниками их борьбы, были вовлечены в самую суть их жизни, пони-

мали причины, побудившие их к этой борьбе, знали все ее трудности и сложные перипетии, страстно желали им победы.

Характерно, что, обескураженные неудачей со сценой расстрела шахтеров, редакторы подталкивали меня на изъятие и сцены казни молодогвардейцев. Это — пример той вульгарной, наивной перестраховки, которая чужда развитию советского искусства и подлинным задачам редактора. Надо в каждом отдельном случае видеть явление таким, каково оно есть, не перенося механически недостатки одного явления на другое, не подчиняя одно явление законам другого. Представить себе фильм «Молодая гвардия» без сцены казни молодогвардейцев невозможно, ибо все величие подвига молодогвардейцев и заключалось в том, что, предвидя как возможную эту трагическую развязку, они ни на минуту не прекращали своей борьбы.

* * *

Настала пора требовательного и сурового отношения к сюжету наших картин, поэтому роль сценариста неизмеримо возрастает. Освоение законов прозы, так же как и законов драмы, одно из условий развития и углубления нашего сценарного мастерства.

Умение емко строить и динамично компоновать сценарий; развивать характеры не в риторических спорах, а в сценах действия; широко пользоваться трудовым фоном нашей жизни; как можно более глубоко исследовать каждое явление жизни, обнаруживая его действительную природу, действительную цель; уметь видеть связи явлений, вскрывая их со всей возможной остротой и точностью; слышать интонацию народной речи, извлекать на поверхность золото народного юмора, который украшает жизнь трудового человека и вечно сопутствует ему; отбирать слова, поступки и характеры людей, руководствуясь принципом жизненной правды, которая всегда многообразна, противоречива, но имеет одну неистребимую могучую тенденцию — вперед, к коммунизму,— вот что, думается, должно отличать подлинно творческий труд советских драматургов, сценаристов, режиссеров, писателей, работающих над созданием кинофильмов.

Ю. ВИНОКУРОВ

ТЕМА ЛИЧНОЙ ЖИЗНИ

В истории нашей кинематографии было время, когда личная тема расценивалась некоторыми критиками как нечто одиозное, недостаточно солидное или попросту мелкое (следы этого недолгого, но печального заблуждения затерялись где-то в «философических» дебрях пресловутой «теории бесконфликтности»).

Под влиянием лукавомудрствующих могикан формалистической школы и ревнителей аскетически строгого кинозрелища в целом ряде произведений художественной кинематографии естественный, а по мнению Чернышевского, даже единственный и первейший предмет искусства — человек вынужден был сильно потесниться вместе со всеми своими жизненными запросами и требованиями, а кое-где и уступить место производственно-технической проблематике. В ряде наших фильмов исчезла та героическая «жизнь человеческого духа» (К. Станиславский), которая является основой поэтического пафоса всякого подлинного искусства; живые человеческие чувства и страсти вопреки природе вещей уступили свое законное первородство всяким умозрительным схемам.

Зритель, конечно, очень скоро восстал против таких произведений, и авторы сделали для себя соответствующие выводы. Широким шагом законного властелина человек возвратился в сферу искусства со всем своим неисчерпаемым содержанием — со всем многообразием жизненных противоречий и конфликтов, с величием своих мыслей, сложностью и красотой чувств, с неповторимой своей индивидуальностью, с типическими чертами своего времени, с бесконечно разнообразной и богатой жизнью характера.

Однако все еще существует некая неясность в определении понятия «личной темы».

Мы будем говорить здесь о личной теме, подразумевая всю область семейных, любовных, дружеских и иных отношений человека, в которых раскрывается внутренний, духовный мир личности.

Попытаемся на нескольких примерах проследить, как понимается, ставится и решается в киноискусстве личная тема некоторыми нашими художниками.

Фильм «Суд чести», поставленный режиссером А. Роомом по сценарию А. Штейна, рассказывает о борьбе наших ученых за приоритет советской науки, за честь и достоинство ее служителей.

Действие фильма пронизано единой сквозной мыслью, спаяно внутренней согласованностью частей; конфликт, сюжетное его развитие, комплекс выбранных авторами характеров, их обрисовка, язык — все взято во внутреннем взаимодействии, все направлено на раскрытие богатого духовного мира и нравственной красоты советского человека.

Личная тема получает в этом фильме широкое и органическое развитие. Для академика Верейского все окружающее, весь мир — это его кровное, личное дело. Пафос непосредственного активного участия в жизни общества, в судьбах науки, мира, человечества в высшей степени свойствен Верейскому — человеку с горячей кровью, ясным умом, чистым сердцем и огромной любовью к людям, к жизни. Эта любовь заставляет Верейского быть неумолимым в своей ненависти ко всему враждебному, что стоит на пути человечества к счастью. Эта любовь заставляет Верейского быть беспощадным к ошибкам своего друга профессора Добротворского.

То, что Добротворский — товарищ его юности, только укрепляет непримиримость Верейского. На какую-то минуту он было усомнился, не помешает ли его выступлению на суде чести в качестве общественного обвинителя это личное отношение к обвиняемому: «Может, зря я согласился? А?.. Взяли бы другого, чужого...» Но тут же отвергает свои сомнения.

В канун суда, ночью, обдумывая свою обвинительную речь, Верейский обращается к человеку, гуманизм которого вмещал в себе и огромную любовь к человеку, и неистребимую ненависть к врагам. Верейский смотрит на висящий над его рабочим столом портрет Горького с надписью: «Другу Андрею Ивановичу в память полночных споров наших о науке и человечестве» и, думая вслух, словно говоря с живым Горьким, произносит:

— Эх, Алексей Максимович, Алексей Максимович, как ты мне нужен сегодня!..

В обвинительной речи Верейского — средоточие идейного, философского содержания, сюжетного и эмоционального напряжения фильма. Верейский обращается к профессору Добротворскому, как к советскому человеку, как к ученому, как к своему другу, и зовет к величайшей ответственности за чистоту его морального облика, зовет к пересмотру всех представлений в той сокровенной области, где часто единственным советчиком человека может быть только его совесть — совесть гражданина социалистического общества.

— Все человечество взирает на нас, мы его надежда, мы его совесть, — этими словами заканчивает Верейский свою обвинительную речь.

Раскрытая в таком масштабе, личная тема чести отдельного человека становится острейшей общественной проблемой.

Теснейшая взаимосвязь личного и общественного — это ключ, в котором построен весь фильм. В этом ключе раскрыты и отношения профессора Добротворского с женой Татьяной Александровной, рядовым советским врачом. Эта сюжетная линия является струей основного течения драматического действия фильма.

Татьяне Александровне трудно было бороться против мужа. В свое время она совершила огромную ошибку: «Я видела все его слабости и щадила — самолюбие боялась уколоть, отношения испортить. Я позволила жить в себе этому ложному чувству и правду Алексею по-настоящему не говорила».

Тем более драматично ее положение теперь, когда она осознала, что должна, обязана сказать правду.

Личные отношения продиктовали Верейскому жестокие слова обвинения и диктуют Татьяне Александровне слова безжалостно прямые и мужественные.

— Суд чести, — говорит она мужу, — это, очевидно, то, от чего человек или рождается заново, или становится посторонним. Алеша, у нас сегодня самая трудная, самая серьезная ночь в жизни.

— У меня, — отвечает Добротворский.

Он никак не может еще выбраться из путаницы оскорбленного самолюбия, ложной обиды, упрямой досады, мелочного, обывательского раздражения.

— ...Неужели ты не понимаешь, — с отчаянием говорит ему Татьяна Александровна, — что ты виноват и что тебя правильно судят?

— И это говоришь ты, моя жена?!

— Любящая жена!

— Я не хочу тебя слушать!..

В этом коротком диалоге сконцентрирован подтекст большого идейного и психологического содержания, выявлено острое столкновение мировоззрений. Добротворский не допускает, что мысли его жены могут пойти вразрез его мыслям. Он ощущает в сопротивлении Татьяны Александровны что-то похожее на предательство. Где же близость? Где дружба? Где любовь?

В слова «любящая жена» Татьяна Александровна вкладывает свое понимание любви не как слепого, рабского чувства, а как готовности на подвиг во имя спасения любимого. И Татьяна Александровна идет на этот подвиг. По ее убеждению, правда в глаза — это лучшее выражение настоящей любви к близкому и дорогому человеку.

— Тебя будут судить завтра твои друзья, товарищи, советские ученые,— говорит она мужу.— Алеша, лучше отказаться от всего, лучше начать жизнь сначала, чем потерять честь, достоинство.

— Я не стану на колени, — упорствует в своем ослеплении Добротворский.

— Алеша, подумай, целая ночь впереди,— просит его Татьяна Александровна.

— А ты мне враг, враг в собственном доме, — говорит ей Добротворский.

Так предельно заостряется драматическая коллизия между мужем и женой.

И эта личная драма, и отношения Верейского с Добротворским, вплетенные в основной драматический конфликт, раскрывают идею произведения с волнующей силой подлинной жизненной правды, создают живой, эмоционально богатый образ силы советского коллектива, всегда идущего на помощь человеку, случайно выбившемуся из своей колеи. Зритель чувствует, что половинчатого выхода нет и не может быть, что должен сломиться либо Добротворский, либо Татьяна Александровна и Верейский, а значит, и весь советский коллектив. Но это невозможно, так как правда на их стороне.

Предчувствие единственного выхода помогает зрителю с особой силой воспринять перелом, совершившийся в душе Добротворского, и испытать чувства горячей радости и гордости своей принадлежностью к великому человеческому содружеству, помогающему каждому честному человеку уберечь и сохранить собственное личное достоинство. То, что у зрителя возникает волнующее его сознание общности с жизнью героев фильма, что мысли и чувства героев становятся его мыслями, его чувствами, его личным делом, свидетельствует о большой психологической достоверности фильма, о жизненной остроте его конфликта, о верности художественного решения. Личная тема, органически развивающаяся внутри основного конфликта, делает произведение эмоционально захватывающим и ярким.

Если нейтрализовать две личные линии — отношения Верейского и Добротворского, с одной стороны, Добротворского и Татьяны Александровны — с другой, и вести сюжетное развитие конфликта вне этих личных тем — дружбы и любви — с их драматическим содержанием, то можно смело утверждать — сила воздействия фильма значительно ослабла бы.

Неудачный пример решения личной темы являет фильм «Кавалер Золотой Звезды». В этом фильме (сценарий Б. Чирскова по одноименному роману С. Бабаевского, режиссер Ю. Райзман) личная тема ставится и разрешается в противоположность «Суду чести» вне сферы основного конфликта произведения.

В фильме рассказывается о строительстве районной электростанции, о движении людей колхозного села к зажиточной жизни, о том, как Сергей Тутаринов проходит государственную школу руководства массами, становится председателем райисполкома, избирается депутатом Верховного Совета.

На фоне широко взятого потока жизни и множества персонажей выделяются две яркие фигуры председателей колхозов — Рагулина и Артамашова, отражающих острое жизненное противоречие — столкновение осознанных государственных, общественных интересов с пережитками частнособственнической психологии. Здесь сфера реального жизненного конфликта, здесь богатые возможности сюжетного развития произведения, раскрытия характеров, создания типических образов.

К сожалению, по касательной к этому конфликту, который мог бы стать основным, проходит личная тема Сергея Тутаринова. Все «осложнения» на этой линии фактически носят мнимый характер и устраняются несложным способом.

Для примера вспомним, как Сергей собирается вдвоем с Саввой засесть за составление пятилетнего плана станицы и строительства электростанции.

Секретарь райкома Кондратьев «сходу» поправляет Сергея:

— Зачем же вдвоем? Вы бы народ спросили — строить-то ведь народ будет!

Этой репликой «осложнение» тут же снимается.

Или второй пример. Сергей собирается строить электростанцию только для своей станицы. Рачительный хозяин, человек большого государственного кругозора, Рагулин говорит о том, как живуч еще принцип: «Своя рубашка ближе к телу».

— Понял? — спрашивает Кондратьев Сергея и смотрит на него.

Сергей моментально понял, осознал свою ошибку и, приняв какое-то решение, быстро уходит из кабинета.

И сразу же дается наглядный результат педагогического воздействия реплики Кондратьева:

— Усть-Нивинскую ГЭС будем строить всем районом и для всего района, — решительно заявляет Сергей на заседании, которое дано в прямом монтажном стыке с предыдущей сценой.

Таков способ разрешения всех затруднений, встречающихся на пути Сергея, — способ, исключающий развитие характера. Столкновения с Артамашовым и Хохлаковым по сути дела являются также мнимыми, поскольку и тот и другой с изумительной легкостью устраняются с дороги Тутаринова и подлинным препятствием, реальной силой не выступают.

Пресса отмечала в свое время, что отдельные сцены фильма настолько достоверны, выглядят так хроникально, что воспринимаются как кадры документального киножурнала. Таков и был замысел режиссера.

«Одной из очень серьезных задач, которая стояла передо мной и перед всем коллективом, работавшим над этим фильмом, — писал постановщик картины, — была задача добиться того, чтобы зритель ощущал все происходящее перед ним на экране, как абсолютно подлинное даже в мельчайших деталях, вплоть до деталей одежды и говора. Бабаевский сообщает в своем романе множество подробностей, рисующих быт Кубани, ее природу, нравы и обычаи колхозников. И я был уверен, что в фильме необходимо воспроизвести этот местный колорит, обилие подробностей, своеобразие быта и нравов».

Одной из «подробностей», которую авторы фильма сочли необходимым «сообщить» зрителю, являются любовные отношения Сергея Тутаринова и Ирины Любашевой.

Сергей встречается с Ириной в первых же кадрах фильма. Возникает взаимное влечение молодых людей друг к другу, сыгранное с очень тонкой нюансировкой. У Ирины «гордый» характер — она дичится Сергея и при знакомстве даже не называет своего имени.

Следующая встреча происходит в третьей части, когда Сергей случайно попадает в хату к Любашевым.

— А я о тебе думал, — говорит он Ирине. — И вот нашел.

В третий раз молодые люди встречаются уже в пятой части, в сцене лесозаготовок. Сергей бежит за Ириной, обнимает ее, целует и спрашивает:

— Иринушка, любишь?

— Не знаю, ничего я не знаю, Сережа. У меня какой-то туман в голове.

Оказывается, ее смущает то, что она — простая девушка, а он... Ирина не договаривает, кто же, собственно, он такой.

Сергей кладет голову ей на колени, она просит его не засыпать и признается, что с ним ей радостно, только радость-то эта короткая. Ирину тревожит, что Сергей скоро уедет учиться. Сергей говорит, что сейчас он как раз не намерен никуда уезжать, потому что дал согласие работать председателем райисполкома.

Это известие производит неожиданный эффект: глаза Ирины наполняются слезами.

— Что с тобой? — спрашивает ее обеспокоенный Сергей.

— Ничего, — отвечает девушка, отворачиваясь и кончиком платка вытирая слезу.

Здесь линия Ирины и Сергея прерывается до седьмой части. Затем в станице возникает бабья сплетня, что свадьба расстраивается, так как Ирина неровня Сергею. Узнав о сплетне, Ирина «гордо» отшатывается от Сергея, хотя зрителю уже ясно, что она страстно его любит.

Сергей заезжает к Ирине, но она его сторонится.

— Неужели ты поверила бабьим сплетням?

— Нет, и не верила и не верю...

— Ну так что же?

— Сейчас ты ничего плохого не говоришь обо мне, но скажешь потом, потому что это правда... Ну, что тут скрывать? Тебе нужна жена не такая, как я, — разве это не правда?..

Долгожданное объяснение происходит только «под занавес», в сцене, когда Сергея выбирают депутатом в Верховный Совет.

— Ведь любишь? — говорит Ирине Сергей. — Ну зачем же мы мучаем друг друга?

— Не было бы тебя, — признается девушка, — весь свет был бы мне не мил.

Сергей счастлив — он хочет тотчас жениться, но Ирина предлагает обождать до весны, до окончания учебы. Сергей настаивает — учеба любви не помеха. Ирина неумолима. Она целует Сергея, «как жена», но насчет свадьбы стоит на своем.

Наконец приходит весна. Ирина решает, что пора справить свадьбу, но оказывается, что теперь это не с руки Сергею — ему надо ехать в район. Но и это «трагическое» осложнение тотчас же снимается: Ирина решает ехать в район вместе с Сергеем.

На этом, собственно, заканчивается история любви Сергея и Ирины. Далее идет эпилог — нечто вроде свадебного путешествия молодоженов. Ирина едет с Сергеем на «Победе» и любуется наглядными результатами внедрения электричества в сельское хозяйство.

В грубом пересказе, конечно, значительно теряется поэтическая прелесть их отношений, разработанных в фильме очень тщательно и интересно, проникнутых тонким лиризмом. С большим вкусом и мастерством прочерчивается здесь зарождение и развитие первой девической любви, тревожной и манящей. В нежном и трепетном чувстве Ирины и робость, и неожиданная страсть, в нем дыхание подлинной жизни.

Но все это, к сожалению, существует само по себе, вне основного конфликта, вне его движения и развития. И чем больше находят авторы деталей, нюансов, тонких и изящных переливов чувств, тем более самодовлеющее значение приобретает эта личная тема, превращаясь в некий вставной номер, в орнамент, нанесенный акварелью на железобетонные перекрытия строящейся ГЭС.

По-иному развиваются отношения Анфисы и Семена — они включены в сферу основного, хотя и слабо разработанного конфликта, почему эти характеры и получили яркое и живое движение, раскрылись в естественной своей простоте и правдивости.

Отношения Ирины и Сергея по сравнению с отношениями Анфисы и Семена выглядят натянутыми и принужденными, они выпадают из правды жизни, из правды характеров; их развитие не оправдано ни ситуациями, ни психологией героев, ни «своеобразием быта и нравов», ни «местным колоритом», ни какими-либо другими реальными моментами. Нет реальной правды в том, что Ирина поверила бабьим сплетням, не тот у нее ум и характер. Нет реальной правды и в том, что Сергей, этот достаточно энергичный, напористый и волевой парень, не сумел добраться до причин всех этих недомолвок и оттяжек.

Может быть, авторы нагнетали какие-то загадочные, сверхтонкие психологические переживания, вымучивали помехи, затрудняющие соединение влюбленных, испытывая потребность оказать посильное вспомоществование Сергею, ибо опасались, что без этого «утепляющего» и «очеловечивающего» момента он превратится в чересчур уж голую схему, в график движения молодого человека по лестнице государственных должностей.

Нам кажется, однако, что в данном случае такое опасение было излишним. Общее художественное решение фильма в целом «оправдывает» и прямую, по которой с нереальной легкостью движется Сергей, и множественность второпланных персонажей, существующих только как яркие жанровые пятна, и орнаментальную разработку боковой личной темы.

Все это вмещается в пределы общей авторской задачи дать эпическую панораму жизни, нарисовать картину широкого жизненного потока. В русле этого потока многочисленными струями сливается смешное и горестное, печальное и радостное, общее и частное, фальшивое и подлинное, и через все препятствия, преграды, серьезные трудности и легкие недоразумения прокладывает себе дорогу к счастью мощное народное начало. В таком принципиальном решении целого личная тема неизбежно обречена на то, чтобы стать вставной темой. И она стала такой в фильме «Кавалер Золотой Звезды».

Непосредственно личной теме посвящен фильм «Возвращение Василия Бортникова» в постановке крупнейшего мастера кинорежиссуры, одного из основоположников советской кинематографии В. Пудовкина.

Сценарий этого фильма написан по мотивам популярного романа «Жатва» автором его Г. Николаевой совместно со сценаристом Е. Габриловичем.

Прежде чем перейти к рассмотрению вопроса о том, как ставится и решается здесь личная тема, следует привести одно соображение о фильме в целом, так как в его своеобразной целостности содержится весьма любопытное противоречие.

Фильм прежде всего поражает блистательной режиссерской техникой. Яркое, сочное мастерство живописного реалистического мазка, вдумчивая работа с актером, темперамент монтажного хода фильма — все это проявилось в режиссерской работе с огромной мощью и страстью.

Эмоциональный напор фильма так силен, что противостоять ему очень трудно. Это великолепное качество фильма указывает не только на высокое мастерство режиссера, умевшего предельно выразительно лепить человеческий образ, но и на жизненность материала, выбранного художником, на остроту темы произведения.

Однако возникающее после просмотра фильма смутное ощущение некоторой неудовлетворенности, потребность мысленно вернуться к фильму, «перечитать» его еще раз, чтобы разобраться в вызванном им наплыве чувств и мыслей и проверить, чем же он обогатил зрителя духовно, какую новую сторону действительности помог познать, говорит о том, что не все в фильме нашло глубокую, ясную, «единственную» форму выражения, а значит, не все полноценно в познавательном и воспитательном, в идейном и образном отношениях.

Причина этих досадных огрехов кроется прежде всего в философском осмыслении темы.

В творческом процессе художника, может быть, самым существенным является момент нахождения драматического конфликта. В разбираемом случае задача эта облегчалась наличием романа как литературной первоосновы. Несмотря на то что сценарий рассматривался авторами как самостоятельное произведение, написанное только «по мотивам» романа, все же конфликт, положенный в основу романа, при всех обстоятельствах должен был остаться и в сценарии.

Исходной драматической коллизией романа является история о том, как Василий Бортников, которого считали погибшим на войне, вернулся к семье, к жене, и встретил в своем доме другого хозяина — Степана Мохова, ставшего мужем Авдотьи.

Эту коллизию некоторые критики и считают драматическим конфликтом фильма, делая отсюда соответствующие выводы.

О Василии, который трудно переносит «личную свою обиду, в которой никто не повинен», пишет Н. Рожков, разбирая фильм в газете «Социалистическое земледелие».

Об Авдотье, которой удалось «вернуть без вины потерянное счастье», говорит В. Черкесов в газете «Казахстанская правда».

О «трех хороших советских людях, по сути дела ничем не виноватых друг перед другом», упоминает Л. Прокофьева в рижской газете «Советская молодежь».

О трех «невиноватых»... «на чью долю выпало тяжелое испытание», пишет Гасан Сеидбейли в газете «Бакинский рабочий».

С этой точкой зрения согласен и критик П. Волкодаев. «В этой драме, в сущности, никто не виноват», — пишет он в минской газете «Сталинская молодежь».

«Виноватых нет», — пишет критик Г. Романов в новосибирской газете «Сталинское племя».

Нет нужды продолжать цитирование дальше. Тяготение к формулировкам, отдающим своеобразным этическим идеализмом и объективизмом, подозрительно настойчивая повторность мотива о «невиноватости» героев заставляют настороженно отнестись к философской концепции сценария, подавшего повод к таким оценкам.

В свое время постановщик сообщал, что в основу фильма положен «личный конфликт Василия и Авдотьи, людей, по-настоящему любящих друг друга и разъединенных трагическим для них стечением обстоятельств, конфликт, заставивший этих людей в какой-то отрезок времени жить страшно напряженной внутренней жизнью».

Он указывал также:

«Можно сделать хорошую мелодраму, которую актеры превосходно сыграют. Но эта мелодрама не будет иметь никакой цены, если личная драма людей не будет тесно связана с их общественной жизнью, останется изолированной.

Самая глубокая драма, связанная только с личными переживаниями людей и оторванная от среды, от времени, может оказаться пустой мелодрамой, занимательной по форме и ничтожной по содержанию... Важно, что и развитие и развязка конфликта между Василием и Авдотьей зависят не только от личных качеств героев, не только от их характеров, но в значительной мере и от окружающей их советской действительности, от людей, которые в силу особенностей нашей общественной жизни заинтересованы и не могут не быть заинтересованы протекающей на их глазах личной драмой.

Эти люди не вмешиваются непосредственно в личную жизнь героев. Но наша общественная жизнь такова, что она помогает людям раскрыться с их лучшей стороны. И в раскрытии картиной этого положения есть утверждение замечательного типического свойства нашей жизни. В этом смысле жизнь колхоза была для меня не фоном, не отдельным объектом показа, а действенным участником в разрешении личной драмы героев». Так заявлял о своих намерениях, о своем понимании будущего фильма постановщик, так формулировал стремление добиться общественно значимого решения личной темы.

К сожалению, вопреки его намерениям история отношений Авдотьи и Василия превратилась в частный случай, а общественная среда — в фон для этой частной истории. Причина этого коренится в неправильном, неглубоком понимании сценаристами сущности драматического конфликта, положенного в основание романа. То, что в доме Василия оказался Степан, еще не создает длительно действующего, предполагающего упорную внутреннюю борьбу драматического конфликта. Это в лучшем случае всего только драматическая коллизия, не выходящая за рамки частного стечения обстоятельств. В романе эта коллизия и не претендует на роль конфликта, а является своеобразным катализатором, ускорившим реакцию давно длящегося процесса медленного, но верного разрушения личных отношений Авдотьи и Василия, закономерного процесса распада не только семьи Бортникова, но и прекрасной по своей верности и чистоте любви Авдотьи к своему мужу.

И в романе и в фильме исходная драматическая коллизия преодолевается сразу и выключается как сила, могущая сама по себе влиять на ход действия.

— Ну, так как же, Степан Никитич? — спрашивает Василий в самом начале фильма.

— Ее надо спрашивать. Ей выбирать, — отвечает ему Степан.

— Ну, ее-то я спрашивать не буду,— с полной верой в непогрешимость своего решения отрезает Василий и единолично «постановляет»: — Тебе уходить, мне оставаться... Детей пополам не порубишь, а тебе я их не отдам.

Степан пробует сбить Василия с его односторонней позиции:

— Не волен ты один решать, Василий Кузьмич, — и, обращаясь к Авдотье, говорит: — Неужели все в один час решится, все, что прожито?

— Здесь дом его, дети его, — отвечает Авдотья, — я жена его, и ни в чем он передо мной не повинен.

Степан пытается сказать о главном:

— Он тебя как былинку сомнет, как ты с ним жить-то будешь?

Но Авдотья не принимает внутренней правды своей и Степана:

— Ах, не тревожь... Не тронь, ослабею я. Лучше враз... Уйди, Сте-

пушка. Нельзя нам иначе. По добру, по разуму, по справедливости, нельзя иначе-то...

Вот здесь-то и завязывается подлинный конфликт, большая человеческая драма. Здесь Авдотья закономерно становится в положение главного действующего лица драмы. К единоличному решению Василия она присоединяет свое решение, подчиненное велению долга, чувству справедливости и идущее от героической, хотя и тщетной попытки «враз кончить» то, что не сегодня началось и не завтра кончится.

Авдотья, заявляя, что иначе нельзя, в глубине души уверена, что иначе можно и должно — поэтому-то она и боится «ослабеть», боится потерять питаемые чувством долга твердость и мужество духа. В то же время именно сейчас она иначе поступить не может — в этом проявляется, быть может, самая благородная черта ее характера: умение подчинить свое личное желание общим интересам. Отстраняясь от большой, настоящей, идущей от души правды Степана, Авдотья своим решением завязывает сложную жизненную драму, ставит себя в положение противоречивое и, может быть, самое трудное. В это жизненное противоречие вплетаются три разнодействующие силы: «единоличный» характер Василия, не принимающего в расчет чувств других людей, характер Авдотьи, в котором превалирует момент подчинения, подавления «своего», и, наконец, характер Степана — человека, внутренне чистого, прямого, глубоко любящего Авдотью и готового ради ее блага отказаться от самого для себя дорогого.

Таким образом, жизненное противоречие, из которого, как из зерна колос, вырастает весь живой и сложный организм романа Г. Николаевой, можно определить как глубоко заложенный и сложно выраженный в столкновении крупных характеров конфликт между эгоистическим и коммунистическим началами в сознании людей. Этот конфликт пронизывает в самых разнообразных вариациях всю ткань романа, обусловливает жизнь и движение его образов, связывает воедино всю композицию произведения — в нем сконцентрирована вся энергия вещи.

Наиболее сложное и глубокое развитие этого противоречия отражено в образе Авдотьи — она и является центральной фигурой романа. Создавая этот образ, автор вводит читателя в сложную область человеческой психологии, раскрывает процесс борьбы мировоззрений в такой, казалось бы, отдаленной, сугубо «личной» сфере, как отношения людей в любви, дружбе, семье, и показывает разительные перемены, происшедшие в духовной жизни народа всего только за тридцать пять лет нового общественного строя. Новый характер, новый женский тип предстает в образе Авдотьи с большой силой жизненной правды. Это не та рядовая крестьянка прошлого, которая жила слепой, рабской, скованной множеством психологических, бытовых, правовых и прочих пут жизнью. Авдотья предъявляет свое право на полноту счастья, на полноценность человеческого существования, самоутверждается как независимая личность. Растущее самосознание, ощущение внутренней свободы, пришедшее от трудового, правового, бытового, общественного полноправия, сталкивается в образе Авдотьи с тайной властью пережитков прошлого, сложно проявляющихся в такой якобы «необусловленной» сфере, как любовные чувства и переживания.

Авдотья уступает Василию, отрекается от прав, ставших для нее такими же естественными и необходимыми, как воздух. Когда-то, охваченная первой своей любовью к Василию, вернее сказать, полюбив в нем созданный ее воображением идеал, Авдотья дает оторвать себя от общественной жизни, от работы, от той «неутопной волны», которая несла ее, давала ей полноту и радость жизни. Авдотья дала связать себя той «веревочкой», конец которой держит Степанида с ее частнособственническим строем мыслей и домостроевским укладом жизни. И тут сразу же

обнаруживаются трое виноватых: Василий, посмотревший на уход Авдотьи к корытам и кастрюлям сквозь пальцы, сама Авдотья, не понявшая всей опасности этого, не разглядевшая беды из-за своего ослепления любовью (беды для этой же самой любви), и, наконец, Степанида, цепко схватившая «свое», нужное ей для ее дома, для ее самочувствия хозяйки, привыкшей к единоличной власти в своем доме.

Авдотья перестала быть личностью. Эта драма начинается тогда, когда слабнут ее связи с общественной средой. Наоборот, в укреплении этих связей находит Авдотья опору в жизни, обретает полноту личного счастья. И если уж говорить о «возвращении», то возвращается-то именно Авдотья — она вновь становится и сильной и счастливой. Правда романа в том, что возвращение Авдотьи Бортниковой дается нелегко, так же как нелегким путем освобождается и Василий от незаметных для него самого тенет прошлого, которые искалечили его любовь к Авдотье, мешали ему работать и жить в коллективе, не давали ему испытать всей полноты счастья.

Образ Василия написан очень смело. Это человек, целиком принадлежащий колхозному делу, и в то же время он единоличник по каким-то глубоким, ему самому незаметным чертам. Он любит Авдотью как свое, родное, неотрывное. Это прекрасно, но это какими-то незримыми связями сцепляется с собственническими инстинктами, сохранившими свою силу в его характере. Это убивает его большую и настоящую любовь, и он виноват в том, что не получается у них с Авдотьей «обоюдного разговора», как, впрочем, виновата в этом и Авдотья, подчинившаяся степанидиной хватке.

Василий трудно и упорно преодолевает воздействие угнездившегося в его характере микроба «единоличника». В романе автор дает читателям почувствовать путь к новому мироощущению, путь, который приводит Василия к Авдотье, полюбившей его, нового, новой любовью. Роман утверждает: до тех пор, пока Василий не понимает, что трудовой колхозный коллектив должен жить как единая семья, а семья жизнеспособна только тогда, когда она строится как трудовой коллектив, до тех пор не найдет Василий радости в своей работе и полноты счастья в семье. Коммунистическое начало делает колхозный коллектив радостным и могучим, эгоистическое начало разъединяет людей, делает их угнетенными, несчастными.

По существу говоря, история о том, как Василий Бортников стал другим человеком и как возникла новая любовь Авдотьи к нему, должна бы стать в фильме сюжетным развитием конфликта. На этом пути можно было дать обобщение, раскрыть типические элементы в образе Василия, социальную природу его характера. И тогда сопереживание зрителя нашло бы выход в познании причин и закономерностей драмы Василия Бортникова и других. Однако авторы фильма упустили такую возможность. Вместо раскрытия природы характеров и существа драмы, вместо создания типических образов авторы создали портреты, показали крупным планом страдающие лица на фоне довольно широкой колхозной панорамы.

Фильм волнует потому, что он сделан рукой талантливейшего режиссера нашего времени, но фильм не дает зрителю образа жизненного явления, не открывает «незнаемого», дает только слепок, поверхность явления. Эмоциональная энергия режиссера сыграла роль поверхностного натяжения, без которого все произведение растеклось бы по плоскости. В фильме не чувствуется усилий, направленных на то, чтобы выразить главную идею романа, показать процесс морального преобразования человека, борьбу сил, поднимающих, объединяющих и облагораживающих человеческое общество, с силами разъединяющими, ослабляющими и унижающими его; не раскрыта мысль о том, что советская система, наш

образ жизни, основанный на трудовой слитности, идейной общности, заставляет проявляться лучшие, благородные и красивые стороны человеческой природы, а пережитки прошлого, законом которого было эгоистическое, разъединяющее людей начало, мешают людям жить полной жизнью, уродуют их чувства, порождают страдания.

Недостатки сценария, предопределившие неполноценность фильма, вытекают, нам кажется, из самого подхода авторов к экранизации романа. «Извлекая из романа одно и решительно удаляя другое, — пишет Е. Габрилович, — мы тем самым уже прекращаем его нормальную художественную жизнь. В процессе такой операции (вернее сказать, вивисекции.— *Ю. В.*) получаются некие иссеченные из романа обрубки с нарушенной соединительной тканью, с перерезанными нервами и порванными сосудами, которые до операции питали целостный, живой художественный организм. Понятно, что механическое перенесение таких обрубков в сценарий дает мертвые сценарные куски. Коль скоро из романа удалены какие-то сюжетные линии, персонажи, диалоги, надо создать в сценарии другие линии, другие диалоги, которые соответствовали бы новой, краткой, стремительной композиции».

Едва ли можно таким зверским способом создать «новый целостный художественный организм, близкий роману и в то же время являющийся новым произведением искусства». Непонятно, зачем понадобилось сценаристам «иссекать» из романа линии и образы, органичные для него и существенные для развития его основной идеи (взять хотя бы Степаниду, Ксенофонтовну, Фроську — так, как они живут в романе), а взамен этого «вставлять», например, тему МТС и притом еще локализованную на узкотехнической проблеме «соосности». Ведь эта «соосность» фактически повела сюжет сценария и, закончившись на случайном обнаружении причины поломки тракторов, обессмыслила тему МТС вместе с проблемой внедрения методов индустриального труда в сельское хозяйство. И сколько же крови, живых соков и нервов оттянула эта вставная тема от органического материала романа!

Таким образом, прием вивисекции не оправдывает себя. Потери при передаче основных идей романа и воссоздания его живой души на экране оказались огромными и ничем не восполнимыми. Нельзя также оправдать включение темы МТС стремлением авторов приблизить действие романа к нашим дням, «осовременить» роман. Это вредное заблуждение. Современность произведения определяется не производственной проблематикой, а процессами, происходящими в человеческих массах. Едва ли можно полагать, что задачи борьбы с пережитками прошлого — этими внутренними врагами коммунизма — в сознании колхозников решены и являются вчерашним днем колхозной действительности.

Огромная режиссерская энергия, способная создавать непревзойденные шедевры, столкнувшись с неполноценным сценарным материалом, не могла проявить себя в полную силу. В результате того, что экранизация романа пошла не по духу и существу этого отличного литературного произведения, в результате недостаточного проникновения авторов в философскую суть романа сценарий и фильм выполняют как бы половину задачи. Они вводят зрителя в волнующую область сложных человеческих чувств и переживаний, в область личных отношений людей, показывают их глубокую драму, но не отвечают на естественную потребность зрителя познать природу этой человеческой драмы, не помогают понять ее закономерные, скрытые в сложных характерах причины.

Недорисованностью образов, не ставших типическими, недосказанностью авторского отношения, незавершенностью действия фильм «Возвращение Василия Бортникова» обязан сценарию, в котором по сути дела отсутствуют в равной мере и сверхзадача и сквозное действие, а следовательно, идейная и художественная целостность.

На последней странице романа есть великолепные строчки, в которых ясно выражено авторское ощущение смысла всего произведения.

— Отчего так хорошо? — тихо, словно самой себе, говорила Валентина. — Отчего такой мир и такое счастье вокруг? Может быть оттого, что лес, и небо, и стада? Или оттого, что все здесь создано нами? Нет... Не только оттого... Вот сейчас я представила себе, что все здесь не наше общее, а, например, мое, только мое. И так противно даже на миг допустить это! Сразу разрушится красота. Будет негодование и справедливый гнев одних, страх и жадность других. И не будет вокруг ни счастья, ни мира, ни согласия.

С такой же полнотой и силой мог и должен был сказать Василий в фильме свою последнюю реплику: «Вот оно, счастье!»

К сожалению, реплика эта приобрела у Василия почти локальный характер, так как действие фильма не накопило для нее большого философского материала. Фильм не договорил большого смысла романа, свел личную тему к теме частной.

Суммируя соображения, возникшие по поводу личной темы на основании анализа картин «Суд чести», «Кавалер Золотой Звезды» и «Возвращение Василия Бортникова», можно сказать, что обращение к личной теме как к средству «утеплить», «очеловечить» общественно действующего героя, в такой же мере порочно, как и решение личной темы как темы частной.

Личная тема — не орнамент и не частность в человеческой жизни. Это тема человеческой личности, раскрытой в полной ее глубине. В таком смысле личная тема неизбежно явится сердцевиной всякого художественного произведения, основой любого художественного сюжета, который, по мысли Горького, являет собой «связи, противоречия, симпатии, антипатии и вообще взаимоотношения людей». Вне личной темы, очевидно, нельзя раскрыть внутренний, духовный мир человека, помимо личной темы, вероятно, невозможно показать «историю роста и организации того или иного характера, типа».

Крупный, масштабный человеческий характер, многогранный, исчерпывающий природу того или иного социально-исторического явления образ, тип — это основа основ советского реалистического искусства.

Добиваясь полноты изображения человека, советское искусство продолжает гуманистическую традицию русского классического искусства, прекрасные образы которого питали и питают творческую мысль всего прогрессивного человечества.

А. МОРОВ

МАСТЕРА ЦИРКА НА ЭКРАНЕ

С большим интересом встречена советскими зрителями выпущенная недавно студией «Мосфильм» цветная кинокартина «Арена смелых». Это уже не первая попытка использовать богатейшие возможности кинематографа для пропаганды искусства арены. Два года назад Центральная студия документальных фильмов создала картину «Китайский цирк» (автор-режиссер Л. Варламов, операторы М. Ошурков и С. Семенов) о гостивших у нас тогда в стране мастерах цирка Китайской Народной Республики.

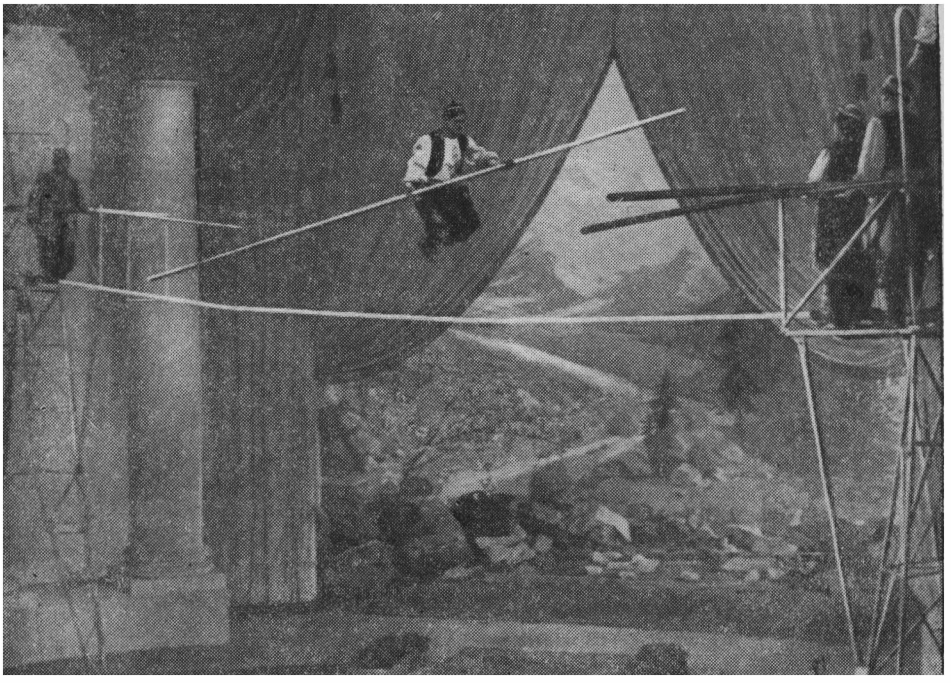
Не задаваясь никакими особыми целями, кроме целей информационных, хроникальных, Варламов удачно отобрал и смонтировал отдельные номера и аттракционы. Правда, в картине были длинноты, не везде авторам удалось добиться нарастания ритма в показе программы. Но представление о цирковом искусстве наших китайских друзей кинозритель получал, и уже одно это привлекало внимание к фильму.

Вслед за этим тот же съемочный коллектив (в него вошел также оператор Е. Мухин) создал картину «На арене цирка», показывающую работу советских артистов. Были засняты такие выдающиеся мастера, как Владимир и Юрий Дуровы, сестры Кох, коллектив дагестанских канатоходцев Цовкра, укротительница Ирина Бугримова, акробаты Федосовы, группа туркменских наездников под руководством А. Калганова, жонглеры Нази Ширай, дрессировщик медведей В. Филатов, конники Анисимовы, прыгуны Довейко, акробаты Полифоновы, воздушные гимнасты Е. Синьковская и В. Лисин, клоуны Б. Вяткин и К. Берман и многие другие.

Однако авторы фильма «На экране цирка» не позаботились о том, чтобы мастера советского циркового искусства выступили со своими самыми лучшими номерами, которые действительно являются украшением их репертуара.

Те, кто хорошо знают и любят цирк, с удивлением отметили, что из выступлений Дуровых, например, показана только «чистая дрессировка», сохранившаяся в неизменном виде от репертуара их дедов (скажем, лиса, прыгающая через петуха), но не включены в фильм сатирические номера, которые содержат политические острые тексты и характерны для дуровских традиций, получивших такое блестящее развитие на советской цирковой арене.

Надо вообще сказать, что в показанных фильмом клоунских выступлениях совершенно не ощущался столь типичный для нашего цирка сатирический дух. То, что делают на экране Б. Вяткин и К. Берман, хотя и смешно, но очень безобидно. Таков, например, трюк клоуна, проглотившего много витаминов и начавшего от этого непомерно раздуваться.



«Арена смелых»

Между тем и у Вяткина и у Бермана имелись в репертуаре сатирические сценки и репризы, гораздо более характерные и для их собственного творчества и для советского циркового искусства вообще.

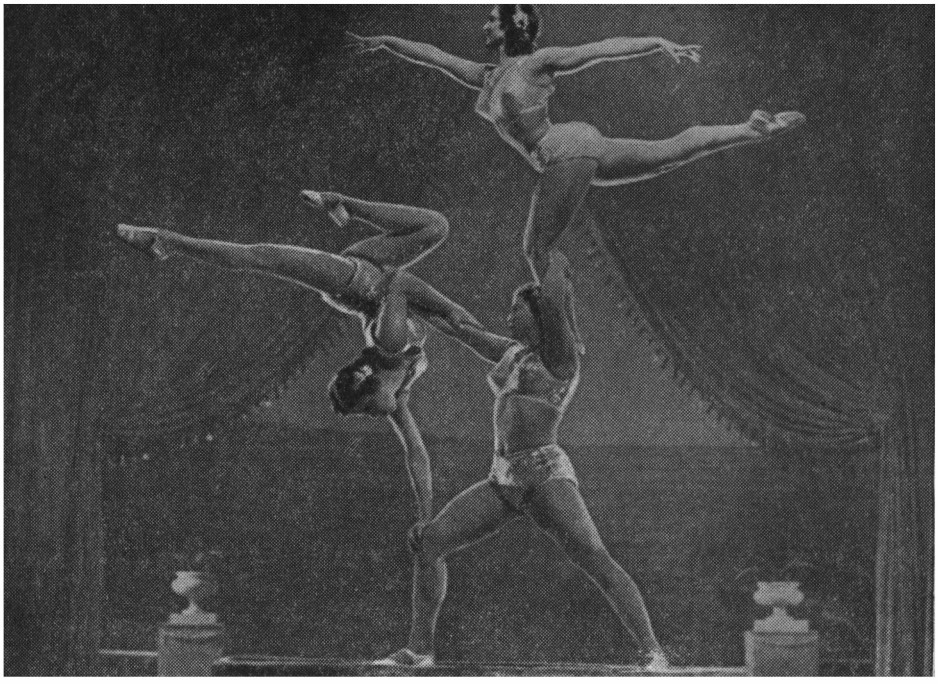
К ошибкам следут отнести и то, что чрезмерным обыгрыванием цирковой аппаратуры в выступлениях сестер Кох, а также Е. Синьковской и В. Лисина авторы фильма подменяли демонстрацию человеческой ловкости и умения.

Среди заснятых эпизодов были и безусловно удачные. К ним следует отнести и те, в которых показана, скажем, работа Ирины Бугримовой, или выступления воздушных гимнастов Чернега и Разумова. Ничего бьющего на внешний эффект нет ни в действиях укротительницы львов, ни в опасной работе под куполом. Вместе с тем зритель законно восхищался храбростью и решительностью, с которой действуют талантливые артисты.

Приступая к созданию фильма «Арена смелых», новый коллектив во главе с авторами и режиссерами С. Гуровым, Ю. Озеровым и операторами Э. Савельевой, Ф. Фирсовым учел многое из опыта создателей картины «На арене цирка».

Авторы фильма «Арена смелых» решили показать не какую-либо отборную, а по сути дела рядовую программу, осуществленную силами цирковой молодежи.

...Гремят фанфары, возвещая начало представления. По широкой лестнице движутся юноши и девушки. Сильные, стройные, красивые. Над ними реют красные знамена. Идут артисты воздушного полета, жонглеры, гимнасты, акробаты, клоуны, танцовщица, укротители животных, прыгуны, наездники, униформисты — вся большая цирковая семья, дружная, сплоченная. От этого радостного, праздничного шествия остается ощущение бодрости, веселья, радости жизни. Артисты поют о любимой Родине, о счастье жить и работать, о своей юности, не знающей страха.



«Арена смелых»

Уже в самом этом начале, оптимистичном, красочном, заложена основная мысль авторов — цирк это демонстрация благородной красоты и физического совершенства человека.

Настоящий цирк всегда был торжеством высокого, очень строгого и очень точного мастерства, торжеством таланта, труда и подлинной любви к своему делу. Именно за мастерство, за талант, помноженный на труд, за здоровую жизнерадостность зрелища человеческой силы, ума, смелости, ловкости, выдержки и терпения — за все те качества, которыми мы всегда восхищаемся в жизни, и любят цирк широчайшие народные массы.

...На арену выходят Виолетта и Александр Кисс, потомки одной из старейшей цирковых фамилий. Их рекордам поистине могут позавидовать самые выдающиеся мастера жонглирования. Изумляет изящество, с которым работают артисты.

Вот один из участников молдавского национального ансамбля дрессировщик Шкодников борется с медведем, вызывая веселый интерес зрителей. В том, как непринужденно и свободно действует медведь на арене, чувствуется, что не грубым насилием, не битьем и голодом, а любовью к животному добился дрессировщик желаемого результата. Подлинно народным юмором дышит эта сценка.

Клоун Борис Вяткин заставляет нас смеяться над тем, что его собачка Манюнька бросила цирк и при попустительстве осла устроилась начальником охраны на мясной склад, чтобы вкупе со своими друзьями и родственниками ограбить этот склад...

Подлинным артистизмом отличаются выступления велофигуристов Александровых. Их пирамида на движущемся велосипеде — зрелище исключительное, захватывающее.

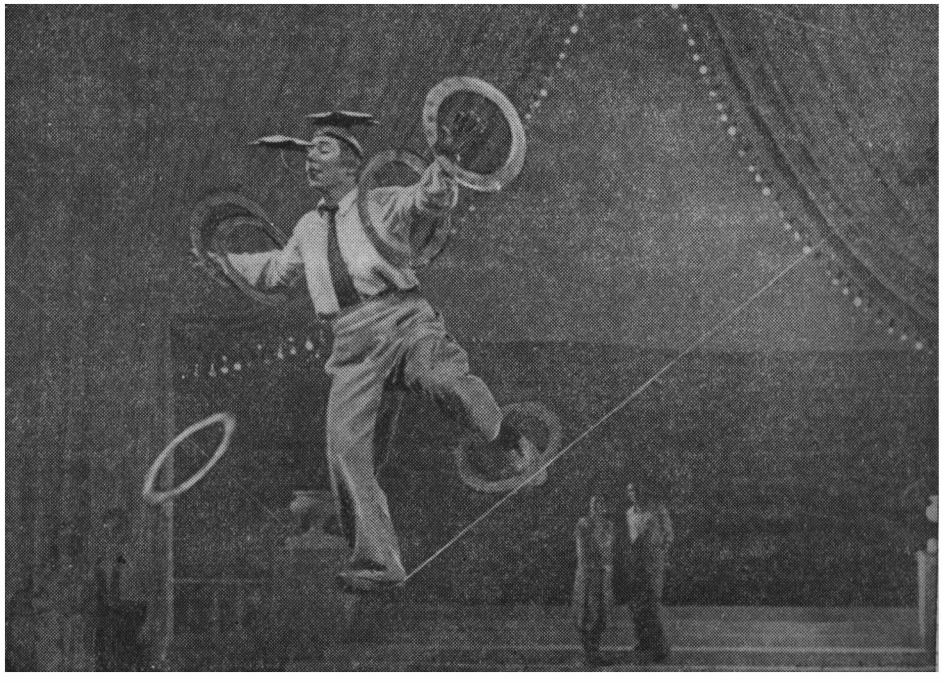
На выступлениях Александровых, Бориса Вяткина, дрессировщика Шкодникова, Виолетты и Александра Кисс лежит печать исполнитель-

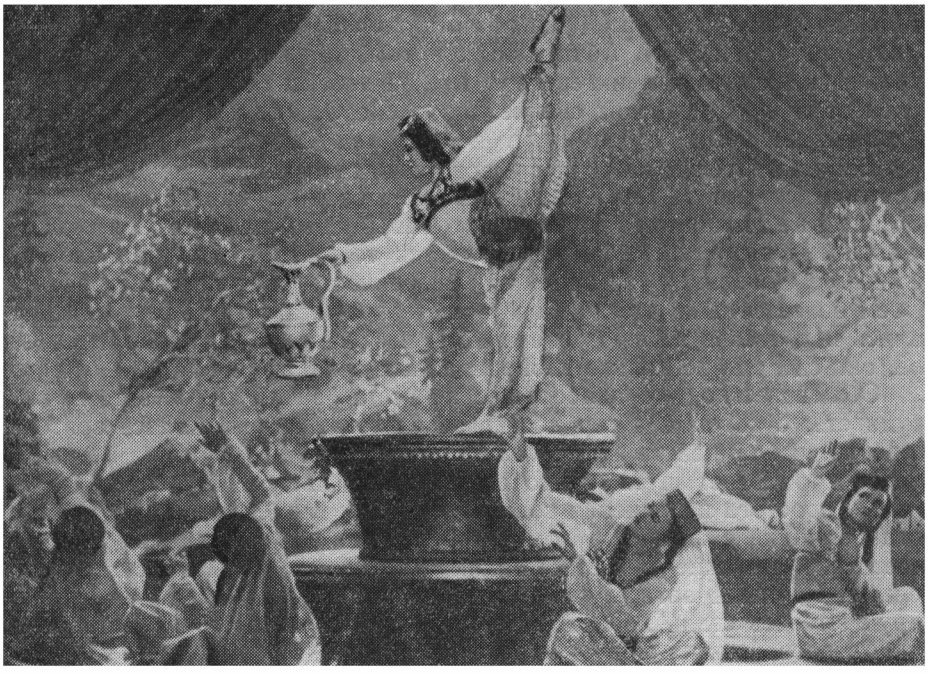
ского стиля, свойственного советскому цирковому искусству. Черты этого стиля мы чувствуем у воздушных гимнастов Бубновых, в работе группы Белякова, у акробатов Абапаловых, в том, как блестяще действуют на турнике Николаевы, в интересной группе узбекских канатоходцев Ташкенбаевых, в остроумной сценке Виктории Ольховиковой, работающей с дрессированными собаками, в полете под куполом цирка Ионовой и Резникова. Предельна точность воздушных гимнастов. Непринужденно, просто действуют на своей удивительной «дорожке» канатоходцы, словно под ними не тонкая ниточка каната, а самый обыкновенный пол комнаты. Большим достоинством фильма является то, что он, как правило, подчеркивает, доносит до зрителей эту особенность работы артистов цирка. И тем более обидно, что из этого общего правила, которым руководствовались при отборе номеров сценаристы и режиссеры С. Гуров и Ю. Озеров, они сделали несколько неоправданных исключений.

Общеизвестно, что наибольшее искусство заключается в том, чтобы трудность, с которой актер достиг результата, не ощущалась зрителем. Нередко, когда действует подлинно талантливый артист, нам кажется, будто он работает шутя, будто в номере нет ничего трудного. Эта легкость и простота исполнения тоже относится к элементам стиля. Поэтому, когда видишь, с каким трудом Ирина Сидоркина поднимается и опускается по лестнице с медвежонком на плечах, испытываешь чувство досады. Неужели авторы фильма не смогли разглядеть, что этот эпизод нарушает весь стиль хорошо задуманного и слаженного представления?

Авторов фильма можно упрекнуть еще в одном досадном упущении. Выступление отличной группы узбекских артистов Ташкенбаевых открывает несомненно талантливый Акрам Юсупов. Он выезжает на манеж верхом на осле и встречает клоуна Олега Попова, которого зритель уже знает по ряду выступлений в начале картины. Они здороваются, целуются, шумно разговаривают. Совершенно естественно, что узбек Юсупов

«Арена смелых»





«Арена смелых»

говорит по-русски с акцентом. Ну зачем нужно было допускать искажение им русской речи?

Фильм довольно хорошо отражает одну из важных особенностей нашего цирка — присущее ему разнообразие номеров и аттракционов. Здесь, конечно, сказалась квалифицированная помощь таких консультантов, как Г. Венецианов и Б. Эдер. Но жаль, что авторы пренебрежительно отнеслись к основе основ искусства арены — к конному цирку. Он оказался представленным только наездницей из молдавского ансамбля Гитаной и очень юными Изабеллой и Михаилом Королевыми, чье умение пока нельзя расценить иначе, как ученическое. Отсутствие наиболее типичных и ярких номеров конного цирка (высшая школа верховой езды, джигитовка, конная акробатика) — большой и ничем не оправданный недостаток фильма «Арена смелых».

Следует сказать и об оформлении цирковой программы, показанной на экране.

Как известно, в самом цирке оформление, если не считать парадов-выступлений, предельно скупо. Оно в основном ограничивается самым необходимым, без чего невозможна демонстрация цирковой программы. Непрерывность ее выполнения не позволяет делать какие бы то ни было перестановки. Новым для каждого отдельного номера или аттракциона являются обычно лишь сопутствующие ему аксессуары.

В подчеркнутой простоте циркового оформления есть своя прелесть и своя закономерность. Подлинное исполнительское мастерство артиста цирка не нуждается в каком-либо украшательстве, ибо оно красиво и само по себе.

Нет надобности украшать, скажем, номер артистов Беляковых. Вот они выходят, занимают свои места на качелях, раскачиваются. Один из них (он называется ловитор) поднимается на площадку, которая находится под куполом цирка, встает в позицию, приглашает партнера. Пер-

вый актер летит с качелей под купол цирка, попадает в руки ловитору, спускается вниз. Летит второй, третий. Сначала летят просто, потом, — делая в воздухе кульбиты. Их работа предельно точна. В этом и заключается ее красота. Какое же им нужно оформление? Качели, площадка для ловитора. Можно, конечно, украсить качели цветами, но зритель все равно будет любоваться не цветами, а работой артистов.

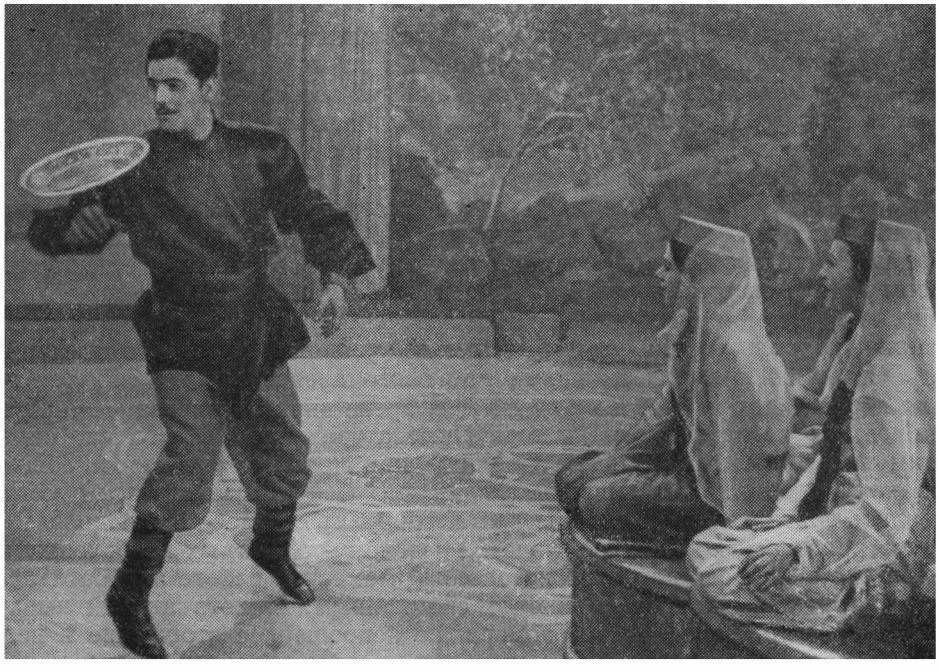
Добротно выполненная аппаратура для номеров, хорошие, удобные и красивые костюмы для артистов — вот чему в нашем цирке справедливо уделено серьезное внимание.

Постановщикам «Арены смелых» обычное цирковое оформление показалось скучным и они решили его расцветить. Когда, к примеру, выступает жонглер Абдулаев или артистка Мануэлла Папян, они работают на фоне родных им кавказских гор. Фон написан красками на холсте. В другом случае на арене появляется молдавский пейзаж. Когда артисты Эчвария выполняют свой акробатический этюд, в котором используется качалка, эту качалку превращают в пляжную и оформляют арену как пляж с аляповато нарисованным видом моря и непременными девушками в купальных костюмах.

Но если быть до конца логичным в своем желании использовать те возможности кино, которыми не обладает цирк, следовало бы грубовато размалеванную холстину — писанный фон — заменить натурой. Скажем, заснять номер наездников не на строго ограниченном цирковом манеже, а в степи, на просторе. Но тогда бы это уже был не цирк.

Подлинная степь (как подлинное море и подлинные пейзажи Кавказа и Молдавии) так же неуместна и не нужна цирку, как и нарисованная. Неуместны и не нужны в нем ни излишнее украшательство, которое только отвлекает внимание от выполняемого номера, ни тем более девушки в купальных костюмах. Все это присуще чуждому нам мюзик-холлу, в борьбе с которым определилось и выросло советское реалисти-

«Арена смелых»



«Арена смелых»

ческое цирковое искусство. Излишества в оформлении не являются принадлежностью демонстрируемой программы. Они изобретены и вставлены в нее авторами фильма.

Значит ли это, однако, что создатели кинопроизведений о цирковом искусстве должны отказаться от каких бы то ни было исканий, вообще забыть об искусстве кино и во имя какой-то особой «цирковой правды» всегда и во всем оставаться сухими протоколистами? Нет, конечно. И все лучшее, чего достигла «Арена смелых»,— яркое тому подтверждение.

Как мы видели, авторы фильма при всех допущенных погрешностях сумели не только заснять и продемонстрировать какое-то количество разных по жанру цирковых номеров, сложенных в одну цельную программу, в которой ощущается цирковая классика, органично, естественно вошедшая в советский цирк, но в то же время показать и то новое, что внесли в искусство арены советские артисты. Успех фильма определило также правильное кинематографическое решение циркового зрелища.

Стремясь к выразительности циркового представления, снимаемого для экрана, авторы первого фильма «На арене цирка» увлекались тенями на куполе, когда показывали воздушные аттракционы. Но то, что сидящим в зале хотелось увидеть поближе и подробнее, они сняли общим планом. В принципе правильно решив, что монтажные переходы могут усилить зрительное воздействие демонстрируемых номеров, они довольно часто прибегали к таким переходам, но почему-то в самых неподходящих местах. Из-за этого наиболее интересный момент в работе акробата или дрессировщика оказывался иногда скомканным. И хотя авторы имели в виду обострить восприятие номера, но непрошенное вторжение в него чужеродного материала только вызывало досаду у зрителя.

В «Арене смелых» в центре внимания не «выразительная тень» на куполе и не блестящая аппаратура, а сам исполнитель, его умение, его мастерство. Режиссура и операторы стремились к тому, чтобы работа актера была наиболее наглядной, всесторонне обозреваемой, понятной. В иных случаях (в частности, при показе номера жонглеров В. и А. Кисс) они обращают внимание кинозрителя на интересную подробность и дают ее крупным планом, чтобы показать поразительное мастерство артистов. В других случаях (например, при показе работы воздушных гимнастов и акробатов), умело используя различные планы, они дают возможность увидеть в действии то весь коллектив в целом, то какого-нибудь отдельного его исполнителя, или даже важную деталь в его работе, в зависимости от того, что именно в тот или иной момент является в номере наиболее важным и интересным. Умелое чередование планов дало возможность молдавскому ансамблю всесторонне развернуть перед зрителем свое искусство. Выбор интересных точек съемки помог очень живо и выразительно показать мастерство артистов Николаевых.

Тот или иной кинематографический прием используется в «Арене смелых» не сам по себе, а для единственной цели — показать артиста, раскрыть его талант.

К безусловным ошибкам следует отнести неуместную монтажную перебивку: самая молодая исполнительница из группы канатоходцев Ташкенбаевых вслепую, с завязанным на голове мешком, движется по канату, а авторы перебивают этот кадр, показывая шуточную сценку, изображающую, как молодые цирковые зрители едят мороженое «Эскимо». Такая перебивка не помогает восприятию номера, а только мешает. Она идет вразрез со смыслом того, что происходит на арене, вызывает смех там, где взволнованная барабанная дробь в оркестре заставляет кинозрителя особенно напряженнее следить за происходящим.

Без видимой надобности прибегают авторы к монтажной перебивке и в момент борьбы дрессировщика Шкодникова с медведем. Неожиданно и ненужно в действие врывается показ сидящих в зале зрителей, хотя происходящее на экране гораздо интереснее. Но, повторяем, такие примеры, когда в угоду ложно понимаемой кинематографичности нарушается смысл того, что экран в данном случае должен отобразить, весьма редки в картине. Как правило, выразительные средства кино использованы в ней так, что содействуют наилучшему раскрытию на экране циркового представления.

В связи с демонстрацией «Арены смелых» на IV Международном кинофестивале документальных и короткометражных фильмов в Венеции итальянская печать отмечала: «Это зрелище силы, мужества и в то же время красоты и гармонии. В основе его успеха лежит не ощущение опасности, которой подвергается жизнь людей, но впечатление максимального развития их способностей».

То, что фильм о советском цирке оставил именно такое впечатление, — общая заслуга и нашего цирка и нашего киноискусства. То, что достигнуто на этом пути первыми фильмами, может и должно быть развито в новых произведениях, посвященных благородному искусству советского цирка.

Л. КОСМАТОВ

Заслуженный деятель искусств РСФСР

ИСКУССТВО КИНОПОРТРЕТА

Перед советскими кинематографистами стоят важнейшие задачи, связанные с дальнейшим повышением идейно-художественного уровня произведений. При решении этих задач особое место занимает проблема показа современного советского человека, создание всеми выразительными средствами кинематографического искусства яркого, правдивого экранного образа строителя самого совершенного, коммунистического общества. Поэтому неизмеримо возросла роль изобразительного решения кинематографического портрета.

Особенно усложнились вопросы создания кинопортрета сейчас, когда цвет усилил правдивость изображения и намного повысил его возможности эмоционального воздействия.

Советские операторы сделали много для того, чтобы своим искусством поднять идейно-художественное звучание образов, создаваемых в наших фильмах. Но вместе с тем еще на использованы, а некоторыми режиссерами и операторами просто еще не до конца осознаны все те огромные выразительные возможности, которые заложены в самóм кинематографическом, синтетическом искусстве. Еще плохо, подчас формально используются нами сокровища русского и мирового живописного наследия. Более того, попытки некоторых кинематографистов во что бы то ни стало «сказать новое слово» зачастую приводят к прямому, необоснованному отказу от использования многих выразительных средств, найденных нашими лучшими мастерами еще в период немого и черно-белого кинематографа, средств и приемов, которые справедливо могли бы быть традиционными в самом лучшем смысле этого слова.

Реалистическое искусство призвано к тому, чтобы его средствами человек познавал объективный мир. Предметом искусства является реальная действительность и самое главное — человек во всем многообразии его деятельности и общественных связей. В художественном кинематографе изображение говорящего и движущегося человека (актера), действующего в определенной обстановке, является основным средством выражения идеи, содержания фильма. Отсюда следует вывод, что важнейшей задачей операторского искусства является выразительный показ действующего актера и окружающей его среды. Решая эту задачу, оператор использует большой арсенал выразительных средств, в первую очередь композицию и художественное освещение.

Кинопортрет — пластическое изображение действующего лица — строится из общих, средних и крупных планов и приобретает законченный характер только в сумме ряда отдельных композиций, разбросанных на протяжении фильма и сюжетно связанных между собой.

Отдельно взятый крупный план еще не является кинопортретом — это лишь один из главных компонентов, его составляющих. Необходимо отметить, что и в искусствоведческих статьях и в творческих дискуссиях все еще часто наблюдается путаница в трактовке этого понятия, особенно при обсуждении проблемы использования живописного наследия. Часто неправильно, механически сопоставляют крупный план в кино с портретом в живописи, не учитывая их существенного различия.

Живописный портрет, как и всякое живописное произведение, рассчитан на создание единовременного эффекта. В живописном портрете (когда он является подлинным произведением искусства) мы можем прочитать всю прожитую человеком жизнь, узнать его характер, иногда даже профессию.

Крупный план в кино — это обычно показ какой-либо отдельной эмоции, являющейся или продолжением, или завершением предыдущего действия, или, наоборот, экспозиционным началом. Такой крупный план служит элементом для построения экранного образа (кинопортрета) в целом.

Отсюда и различие между живописным и кинематографическим портретом в средствах выражения, различие в роли деталей. В живописном портрете все детали подчинены гармонии целого, единому впечатлению.

В кинопортрете характерные детали могут вводиться в последовательном действии во многих кадрах и планах. В этом смысле кинематографический портрет ближе к литературному портрету, где характер героя показан в действии, в развитии, а черты характера героя развертываются последовательно, на протяжении большего или меньшего отрезка времени, в различных обстоятельствах или в столкновениях с различными людьми.

Сюжетно-драматическая нагрузка на крупный план не всегда одинакова, она зависит от жанра произведения, от индивидуальной творческой манеры режиссера, оператора. Диапазон возможностей крупного плана чрезвычайно широк, а степень его использования характеризует особенность изобразительной формы конкретного кинопроизведения.

Крупный план является большим преимуществом кинематографа. Он многое предопределяет и в изобразительном решении кинопортрета. Нам кажется неправильным и необоснованным преднамеренное ограничение в использовании крупных планов в кинопроизведении. Отказ от крупного плана обедняет форму кинопроизведения.

Что же является отправным моментом в изобразительном решении крупного плана?

В крупном плане, как в одном из ряда элементов, составляющих в целом кинопортрет, должна быть соблюдена, выдержана изобразительная преемственность с общими и средними планами снимаемой сцены. Изобразительное решение кинопортрета и каждого отдельного крупного плана не может быть найдено обособленно от всего комплекса выразительных средств кинопроизведения. Только во взаимосвязи всех элементов, опираясь на режиссерско-актерскую трактовку литературно-драматургического образа, возможно нахождение правильного пластического экранного образа средствами операторского искусства. Оператор, работая над изобразительной характеристикой образа, должен ясно представлять себе поведение героя, знать, какова будет мимическая игра лица актера, для того чтобы отобрать такие изобразительные операторские средства, которые наиболее ярко смогут выявить и донести до зрителя в возможно более полной художественной форме чувства и переживания персонажа.

Внимательное наблюдение за формированием актерского образа с момента черновых репетиций до последних тончайших корректив режиссера при съемке дублей дает оператору возможность полностью

вникнуть в образ и найти соответствующие средства его пластического выражения.

Существенную помощь в этом оказывают практикуемые на студиях актерские репетиции при свете. Это необходимо оператору, работающему над кинопортретом, но не менее важно и для режиссера-постановщика, который получает возможность видеть свою работу с актером в соединении с пластической изобразительной трактовкой.

Здесь режиссер может в случае надобности скорректировать работу актера применительно к условиям и возможностям данной световой схемы, а иногда даже компенсировать недостатки мимической выразительности актера какими-либо особыми приемами.

Я лично предпочитаю в сложных случаях еще на первых черновых репетициях зажигать хотя бы только один основной (рисующий) свет, выявляющий основные черты лица актера. Часто этого бывает достаточно и для режиссера и для оператора, чтобы увидеть степень выразительности создаваемого экранного образа. Такие репетиции со светом часто помогают актеру, дают ему «почувствовать свет» и этим облегчают возможность зафиксировать для повторения нужные повороты, наклоны, направление взгляда.

Но, к сожалению, в цветном кино из-за недостаточной чувствительности кинопленки при съемке требуется весьма значительное количество света, продолжительное действие которого актеру трудно переносить. Я намереваюсь, чтобы не утомлять актера, почти все репетиции проводить при небольшом («дежурном») свете в виде одного-двух небольших источников с лампами накаливания, которые создадут как бы эскиз задуманного оператором освещения на лице актера.

* * *

Чрезвычайно интересным и вместе с тем сложным, вызывающим некоторые споры, является вопрос об использовании художественного наследия реалистической живописи в практике киноискусства.

Еще в период черно-белого кинематографа наши ведущие операторы обращались к сокровищнице реалистической живописи, стремясь почерпнуть из нее лучшие традиции изобразительной культуры и внести их в свое творчество.

Одним из ярчайших произведений раннего советского киноискусства была картина «Мать». В. Пудовкин и А. Головня поставили перед собой задачу решать этот фильм в такой манере, которая полностью соответствовала бы духу творчества великого писателя-реалиста Горького, в частности, в такой форме кинематографического изображения, которая максимально приближалась бы к яркому, образному горьковскому языку, к его романтической приподнятости.

В то время еще только нащупывались такие выразительные средства операторского искусства, как раккурс, свето-композиционное построение кадра и т. п.

Авторы фильма решили, сохранив лучшее от театральных традиций, искать средства обогащения кинематографического языка в самой природе кинематографа, искать новые выразительные средства и использовать их, подчиняя единству своих творческих задач.

В фильме «Мать» впервые в истории киноискусства свет был введен в сюжет, в тему произведения, характеризовал поступки, эмоциональное состояние героев.

В портретных характеристиках А. Головня ставил своей целью освещать, строить световую композицию в единстве с режиссерской мизансценой.

Уже тогда Пудовкин и Головня своей творческой практикой начали освоение в кинематографе классики мировой живописной культуры, дока-

зав, что нам нужно проникновение в творческий метод мастеров живописи, а не копирование их отдельных произведений.

Здесь не было слепого заимствования, подражания живописным композициям, но был глубоко вскрыт и творчески применен в новом виде искусства метод Рембрандта. В работе над этим фильмом впервые было осознано, что отдельный кинокадр, как правило, не может обладать законченной композицией, что кинопортрет составляется из комплекса кадров, показывающих героя на протяжении фильма в различной обстановке, в действии.

Благодаря подлинно реалистическому методу, примененному при создании фильма «Мать», авторы блестяще решили задачи глубокого раскрытия характеров, их социального звучания в безукоризненном единстве формы и содержания и во всем богатстве языка своего искусства.

Пластическое выражение центрального образа фильма — образа матери — является классикой кинопортрета. Последовательно от сцены к сцене всеми средствами кинематографической выразительности воссоздается образ забитой русской женщины, постепенно вырастающей в активного, бесстрашного борца за свободу.

Авторы фильма нашли и широко использовали новый изобразительный прием — раккурсную характеристику, что значительно помогло оператору создать яркий психологический портрет матери в полном единстве с режиссерско-актерской трактовкой этого образа.

Фильм «Мать» в целом и особенно кинематографический портрет матери показывает пример подлинно реалистического операторского искусства, в котором все выразительные средства направлены на раскрытие сюжетно-драматургической линии произведения, в котором налицо полное слияние творческих задач и единство творческого метода режиссера и оператора.

Метод работы оператора в кинофильме «Мать» нашел свое дальнейшее развитие в последующих фильмах В. Пудовкина — А. Головни и других мастеров и до сих пор не потерял своего значения.

Мы уже говорили, что сравнение крупного плана в кино с портретом в живописи не вполне правильно. Крупный план, как часть кинопортрета, законнее сравнивать с отдельными персонажами, взятыми из большой многофигурной живописной композиции, так как в них также заключен лишь отрывок действия, часть, подчиненная общему решению сюжета, а не претендующая на исчерпывающее объяснение всей человеческой жизни, что свойственно живописному портрету.

Возьмем для примера «Крестный ход в Курской губернии». Это одна из тех замечательных репинских картин, где действующим лицом является народ, где нет главного героя. Поражающая четкость и ясность композиции картины, решенной в едином цветовом аккорде с горячими рыжеватыми тенями, удивительно верно передающем атмосферу палящего солнечного дня, соединяется с глубокими, меткими характеристиками сущности каждого персонажа.

Какое пестрое разнообразие типов, характеров, социальных различий в этой «людской мозаике»! И как различно отношение людей к происходящему событию: здесь и глубокая набожность женщин, несущих пустой футляр иконы, и наивная вера оборванных странников, и полное безразличие к обряду, пустое чванство местной «аристократии», и поглощенность своим делом «блюстителей порядка».

Будем ли мы рассматривать мальчика-горбуна, или отталкивающего его старосту, или плывущего над всеми «величественного» конного жандарма, или крестьян, несущих разукрашенный фонарь, — каждое из этих лиц отличается типичностью, остротой характеристики, ярко выраженной индивидуальностью. Вместе с тем все они объединены в гармонии единого целого как по композиции, так и по колориту.

Вот такому мастерству подчинения частного единому целому и следует учиться у великих мастеров живописи при отыскании образных портретных характеристик персонажей художественных фильмов.

Яркие примеры подчинения всех деталей общему настроению мы найдем и в картине Сурикова «Боярыня Морозова», где при наличии главной героини действующим лицом также является народ.

Рассматривая в отдельности, как бы «крупным планом», различные лица в толпе, окружающей Морозову, мы так же, как и в предыдущем примере, найдем богатство и разнообразие характеров, настроений. На одних лицах — выражение глубокой скорби, на других — тупая, животная злоба, насмешка; тут и равнодушное любопытство, и глубокое сострадание, и робость, и подавленность угнетенных. И все это объединено как внешней атмосферой — холодным и несколько жестким колоритом сухого морозного зимнего дня, так и внутренней атмосферой — общей трагической настроенностью картины.

Далеко не все мастера живописи пользовались в должной мере приемом связи человеческой фигуры или портрета с фоном, пейзажем для повышения эмоционального воздействия, для создания соответствующего настроения. Во многих известных картинах фон используется для пластического выделения, подчеркивания человеческого лица или фигуры. Это особенно заметно в портретах, где часто фон бывает преувеличенно темен.

Уже Леонардо да Винчи умело использовал пейзаж для повышения выразительности портрета. Джиоконда изображена на фоне пейзажа, который должен характеризовать ее состояние мечтательного созерцания и способствовать созданию соответствующего настроения у зрителя.

Очень интересно, хотя и условно построен фон в «Мадонне Литта», где решены сразу обе задачи: и выделение фигуры темнотой, и создание настроения пейзажем (несколько нереальным, написанным в голубых тонах), который виден через два симметрично прорезанных в темной стене окна. Колорит этого пейзажа перекликается с голубой одеждой мадонны и вместе с тем мягко подчеркивает теплоту теней на теле ребенка, замыкая таким образом круг цветовой композиции.

Блестяще разрешена связь фигуры с окружающей ее средой в лучших работах наших русских живописцев XIX века. Например, прекрасен по колориту портрет певицы Лавровской, изображенной Крамским в белом шелковом платье во время ее выступления в концерте. Здесь вечернее освещение связывает воедино и фигуру певицы, и аплодирующую ей публику, и оркестр, и бюст Глинки, и рояль, и цветы.

Изучение и использование богатейшего опыта классической портретной живописи поможет повысить изобразительную культуру наших фильмов.

До сих пор еще некоторые творческие работники кинематографа, недостаточно искушенные в вопросах изобразительного искусства, считают, что повышение культуры цветного кинематографа — дело художников-живописцев. Мне думается, что кинематографисты — и режиссеры и операторы — сами должны глубоко и внимательно изучать живописную культуру.

Известно, что далеко не всякий художник-живописец является хорошим колористом. Творчество многих и очень ярких художников основано на чувстве композиции, на глубоком ее понимании, на хорошем рисунке, на тональности, на умении найти и остро решить сюжет, а не на колорите. Блестящих колористов было не так уж много на всем протяжении истории изобразительной культуры.

Цветное кино выдвинуло перед нами проблему колорита — трудную не только для кинематографистов, но и для многих художников-живописцев. На первых порах были допущены такие ошибки, как прямое подра-

жание живописи: снимали пейзажи «под Левитана», портреты «под Репина», в печати хвалили снятые операторами «левитановские» пейзажи и т. д.

Особенно наглядно выступает неприемлемость прямого использования живописных методов для свето-колористического решения кинопортрета. Можно найти очень интересное живописное психологически верное свето-колористическое решение кинопортрета, но как только актер повернется, сделает какое-либо движение, вся композиция нарушится, на месте блика образуется тень — и вот уже разрушены пластический рисунок и эмоциональное решение.

В отличие от всех видов изобразительных искусств кинематограф требует особого умения мыслить в движении. Оператор и режиссер при компоновке кадра и построении мизансцены должны учитывать как одну из выразительных форм переход объекта из одного положения в другое. Композиция кадра в движении — это уже по существу «композиция движения», тогда как в живописи, графике есть «композиция статики».

Перед оператором, например, может возникнуть необходимость выбрать такой обрез кадра, при котором поворот головы актера на крупном плане с правого профиля на левый вначале, предположим, вписывается в кадр с большим «воздухом», а потом (при левом повороте) профиль «упрется» в границу кадра. В таком случае оператор выражает свое творческое отношение в кинокомпозиции тем, что может, учитывая ряд обстоятельств, или сохранить это «отсутствие воздуха» во второй половине плана, или применить панорамирование так, чтобы исходное композиционное равновесие было сохранено. Здесь решение зависит от драматургического замысла и режиссерско-актерской трактовки образа, от монтажного построения сцены, от композиционных особенностей мизансцены, от схемы света и в известной мере от общих колористических задач эпизода и фильма в целом.

Подобные проемы не могут быть предопределены, предрешены какими-либо законами или готовыми рецептами для всех или хотя бы для ряда случаев и зависят от художественного чутья, вкуса, творческой манеры оператора.

Надо также ясно представлять себе особое значение колорита в кинопортрете, когда речь идет о связи объекта изображения с окружающей средой: один и тот же герой, как правило, действует в самой различной обстановке, в различных интерьерах, на фоне самых различных пейзажей.

Основное, чему мы должны учиться у великих мастеров живописи, — это их умению видеть и выражать жизнь, постигая сущность и закономерность ее явлений, умению выделить главное и передавать его композиционно.

Изучая произведения живописи великих художников-реалистов, мы должны учиться у них пониманию как закономерностей физической природы цвета, светотеневых, цветовых явлений, так и эстетических возможностей цветовой гармонии и противоположения цветов, учиться использованию эмоционального значения цвета.

Как в период черно-белого кинематографа мы учились у классиков светокомпозиции, так сейчас мы должны постичь их умение найти цветовую идею композиции, умение органически слить ее с сюжетом и со всеми элементами, умение построить колорит картины.

* * *

Весь творческий коллектив, руководимый режиссером-постановщиком, работает над поисками внешнего облика актера в роли.

Художник фильма делает для этого эскизы костюма, а иногда и грима, художник-гример находит и выполняет грим. Здесь необходима кон-

сультация оператора, который расценивает костюм и грим с точки зрения своих изобразительных задач, учитывая при этом замысел освещения и композиции кадров и сцен.

Средние и особенно общие планы не дают возможности донести до зрителя мимическую игру лица актера. Между тем мимика является важнейшим средством выявления духовной жизни человека.

Ввиду того что грим во многом предопределяет качество актерских крупных планов, его окончательное утверждение производится режиссером совместно с оператором.

Целью кинематографического грима является придание лицу актера, с одной стороны, нужного тона и нужного оттенка цвета, а с другой — необходимых иногда характерных черт.

Применяя для грима специальные средства, гример неизбежно до некоторой степени уменьшает возможность мимической жизни лица. Многие художники-гримеры уделяют большое внимание тончайшей, поистине «ювелирной» раскладке краски на лице. Но, несмотря на их мастерство, к сожалению, все же часть работы мимических мышц остается недоступной глазу зрителя.

Иногда приходится изменять лицо актера методом наклеек. И несмотря на довольно совершенный метод пластического грима (разработанный недавно художником-гримером лауреатом Сталинской премии В. Яковлевым), все же эти наклейки в еще большей степени, чем гримировальные краски, парализуют или уменьшают наиболее тонкую мимику лица.

Художник-гример должен учитывать все анатомические особенности человеческого лица. Дело в том, что в мимике принимают участие не все лицевые мышцы: иные из них не выявляют эмоционального состояния человека. Они-то по преимуществу и могут без ущерба для выразительности лица актера видоизменяться художником-гримером, даже до известной степени теряя при этом свою естественную подвижность. Если же потребуются (крайне желательно, чтобы это требовалось как можно реже!) наклейки на участке лица, где действуют, живут мимические мышцы, делать это надо очень тонко, продуманно, осторожно. Надо добиваться того, чтобы пластические наклейки были действительно пластичными, а их «сопротивляемость» — минимальной, чтобы силой мимических мускулов они легко приводились бы в действие, а не сковывали, не омертвляли, не «съедали» мимических качеств лица актера.

Раньше мы полагали, что для достижения нужных эффектов достаточно единой «твердости» участка лица с твердостью наклейки, теперь же мне кажется, что это заблуждение. Надо поставить широкую экспериментальную работу над отысканием рецептов и методов отливки таких пластических наклеек, которые не нарушали бы естественности движения мимических мышц.

* * *

В ряде советских фильмов в настоящее время применяется метод глубинного построения мизансцены. Особенностью его является съемка единым куском неразрывно связанного действия. Актер при этом последовательно снимается в общем, среднем и крупном планах. Работая над построением такой мизансцены, режиссер и оператор, как показала практика, должны наметить отдельные «оптимальные» положения актера относительно камеры, которые должны явиться главными, узловыми, как бы самостоятельно скомпонованными кадрами. Часто при такой глубинной мизансцене актер сам выходит на крупный план и этим как бы обусловливает масштаб съемки, а при последующем отъезде камеры может оказаться на среднем или вновь на общем плане с включенными в кадр другими персонажами, его партнерами по данной сцене.

Подобный метод намного обогащает выразительность сцены, создает некоторый псевдостереоскопический эффект, усиливает впечатление глу-

бины кадра. Кроме того, как показал опыт, этот метод съемки требует меньшего времени и полезного метража в сравнении с методом монтажного построения.

Глубинная мизансцена в совокупности с движущейся камерой расширяет возможности действия актеров, предоставляет им значительную свободу.

В нашей практике таким методом были сняты большие сцены (свыше ста метров длиной). Правда, нередко в такие куски вставлялись отдельно снятые крупные планы, но, несмотря на это, конечный результат, как правило, был более интересным, поскольку сцена снималась как бы «на одном дыхании», и работа актеров была более естественной, непринужденной. Это ценное приобретение современного кинематографа не исключает, конечно, монтажных приемов; его следует рассматривать как средство обогащения кинематографической формы, а не как замену одного приема другим.

При работе над крупным планом глубинной мизансцены возникают совершенно новые задачи, решения которых еще, по существу, до сих пор не найдены. Дело в том, что при съемке движущейся камерой (даже при простом «наезде») и при изменении масштабности снимаемого актера свет, поставленный на общий или средний план, часто может быть недостаточно выразительным для крупного плана. Поиски какого-либо «универсального» рисунка света, пригодного и для общего и для крупного планов, неизбежно приводят к изобразительному обеднению того или другого. В силу законов распространения света характер светотеневого рисунка и колористического решения получается различным в зависимости от того, на каком отдалении находится осветительный прибор от лица актера.

Если, например, необходимо получить резкую светотень с четко обрисованным контуром, источник света следует помещать возможно дальше от актера, для получения же мягкой границы светотени его надо располагать как можно ближе. Прожектор, расположенный на близком расстоянии от актера, при отъезде камеры на общий план неизбежно попадает в поле зрения, в кадр. Преодолеть эту трудность, несмотря на высокую осветительную технику, которой обладают наши студии, до сих пор не удалось, и поэтому операторы, работающие над сложной глубинной сценой, неизбежно должны находить те или иные компромиссные световые решения, не вполне отвечающие их предварительным замыслам.

Некоторые операторы изменяют характер освещения лица актера по ходу действия. При наезде камеры на крупный план, перекрывая одни осветительные приборы и одновременно включая другие, можно значительно изменить светотеневой рисунок на лице актера. В нашей практике применение этого метода неоднократно давало хороший результат. Успех в значительной степени зависит здесь от четкости работы осветителей, осуществляющих технику перемены света точно согласованно с определенными движениями актера.

Метод такого «переменного» освещения, безусловно, заслуживает самого серьезного к нему отношения. И нам кажется, что этот метод при соответствующей дальнейшей разработке даст новые выразительные возможности для работы над кинопортретом.

* * *

Перед операторами художественного фильма стоит, кроме того, проблема так называемого «цветного освещения».

Метод «цветного освещения» вошел уже в повседневную практику многих операторов и является, как нам кажется, важнейшим средством создания живописными приемами жизненно правдивого, реалистического изображения. Цветное изображение никогда не станет полноценным

с точки зрения реалистического отображения действительности, если оно не будет нести достаточную гамму красок, которую мы наблюдаем в природе, в жизни. Роль цветного освещения состоит именно в том, чтобы воспроизводить богатство, тончайшую нюансировку цветных сочетаний, которыми так богата жизнь.

Представим себе лицо человека, освещенное светом в жизненных условиях, в реальной обстановке. Мы знаем, что помимо какого-то основного оно освещается нередко и многими другими источниками, в том числе отражающими, рефлектирующими поверхностями различных окружающих предметов. Результаты действия этих дополнительных источников света художник-живописец воспроизводит на полотне кистью, красками; оператор же — при помощи цветного освещения. И оператор и живописец отбирают, концентрируют те световые и цветовые «нюансы», которые с их точки зрения точнее выразят или в наибольшей степени обогатят воспроизводимый ими художественный образ. Но живописец фиксирует своими средствами свето-колористическую композицию в статическом виде; оператор же должен еще осмыслить свою композицию с точки зрения непрерывного движения объекта и вытекающего отсюда видоизменения всей свето-колористической композиции.

В развитие этого метода возникает идея применять движущиеся источники света при съемке крупных планов, чтобы, несмотря на движение актера в кадре, сохранялась его первоначальная световая характеристика.

Работая методом цветного освещения актерского крупного плана в своих фильмах, я стремился одновременно решать и скульптурно-объемные задачи изображения человеческого лица. Ставя свет, я, как всегда, разграничивал функции его отдельных источников: назначение основного света — воссоздание основной пластической формы лица; дополнительного или так называемого «моделирующего» — создание бликов, рефлексов. В подавляющем большинстве случаев основной свет применялся чисто «белым», чтобы значительная часть лица портретируемого была воспроизведена в естественном цвете (исключением являются случаи специальных свето-колористических эффектов).

Объемные формы человеческого лица в жизни принимают на себя большое количество бликов и рефлексов благодаря различным углам, под которыми падает на них свет. Эти скульптурные особенности лица воспроизводятся, если моделирующему (дополнительному) свету придается нужная окраска. Моделирующие источники света должны быть такой интенсивности, чтобы они, вызывая тот или иной эффект, не оказывали влияние на общую освещенность.

Этот метод освещения дает возможность, придав желаемую окраску источнику моделирующего света, не изменять окраски основного («рисующего») света. Таким образом, расположив несколько источников моделирующего света (и придав им нужную окраску) в различных плоскостях, на различной высоте относительно лица актера, можно получить самостоятельные цветные блики. И поскольку мы имеем дело с движением актера, эти блики как бы «придут в движение», что при умелом использовании придаст большую жизненность и правдоподобие изображению, а в отдельных случаях поможет решению чисто эмоциональных задач данного крупного плана как части кинематографического портрета.

* * *

В окружающей нас жизни мы наблюдаем на различно окрашенных предметах, кроме их основного, локального цвета, бесчисленное количество разнообразнейших цветовых рефлексов.

Делакруа отмечает в своем дневнике: «Каждая из плоскостей в тени или, скорее, при полном эффекте светотени должна иметь свой особенный

оттенок; например, все плоскости, обращенные к небу, имеют синеватый оттенок; все, обращенные к земле, — теплые тона и т. д., и [их] надо изменять заботливо по мере того, как они поворачиваются».

Великие мастера-живописцы реалистических школ всех времен и народов, и в первую очередь наиболее близкие нам русские живописцы конца XIX и начала XX веков, широко пользовались богатством таких жизненных цветовых нюансировок, что во многом определяло жизненность, реалистичность формы в их произведениях.

Увиденное острым глазом художника то или иное свето-колористическое явление в его непосредственной природной чистоте должно запечатлеться в сознании, преломиться в воображении и уже как некий художественный образ сохраниться в памяти.

Ведь очень часто тончайшие и интереснейшие свето-колористические явления в жизни бывают чрезвычайно кратковременными. Иногда они длятся в природе всего секунду, мгновение. Но если они впечатлили нас, если они создали в нашем воображении какой-то образ, художник должен запомнить его, зафиксировать в своей памяти, иногда как реальный образ, иногда как потенцию будущей реальности, иногда как открытие новой для него закономерности жизни и искусства. Эти результаты жизненных наблюдений художник и должен будет воспроизводить в своем материале и в произведении своего искусства.

Мне уже приходилось на страницах журнала «Искусство кино» (1953 г., № 6), в статье «Проблема типического и искусство оператора» указывать на необходимость соблюдения изобразительной преемственности, единства колористического решения и связи действующего лица с окружающей обстановкой в последовательном ряде кадров, составляющих кинематографический портрет.

Великолепные образцы единства колорита лица, фигуры портретируемого с окружающей его средой дал Репин. Вспомним хотя бы портрет Толстого, лежащего под деревом с книжкой в руке, атмосферу леса, напоенную солнцем, просвечивающим через листву деревьев. Лицо писателя, его белая одежда, все детали подчинены общей гармонии, единству цвета и тона.

Вспомним портрет дочери Репина («Стрекоза»), написанный на ярком солнечном свете, в характерной для Репина красочной гамме, с полным богатством светотени и сияющих рефлексов на лице и одежде девочки.

Нам интересно отметить, как в соответствии с идеей произведения по-иному решает Репин и колорит картины. Как глубоко эмоционально решены, например, образы революционеров в таких композициях, как «Не ждали», «Отказ от исповеди», «Арест пропагандиста».

Суровое, истомленное лицо осужденного в «Отказе от исповеди», выхваченное бледным, мерцающим светом на фоне холодной тюремной стены, придает особую выразительность композиции и способствует раскрытию сюжета. Колористически она выдержана в узкой гамме, на приглушенных тонах.

Легкая, светлая цветовая гамма картины «Не ждали» передает световую среду маленького загородного домика и вместе с тем характеризует смешанное настроение радости и удивления, господствующее в этой композиции.

В. Стасов глубоко ценил современных ему русских художников и отмечал в своих многочисленных высказываниях их способность и стремление проникать вглубь, в сущность образа и изображаемых явлений.

О портретах работы Крамского, которого считал «наикрупнейшим портретистом», он писал: «Портреты его полны той внутренней правды, того постижения человеческой природы, типа, характера, которые всего драгоценнее истинному художнику...»

Эти стороны русской реалистической живописи особенно близки нам, советским художникам, этим характером творчества классиков надо руководствоваться, изучая их мастерство, отбирая нужные нам черты их метода и критически переосмысливая их произведения.

Все дело в том, что, отбирая изобразительные приемы из практики живописи, нам нельзя ни на минуту забывать и все те особенности, которые создает кинематографическое воспроизведение объекта (в данном случае экранного образа актера): движение в определенном ритме и темпе, ограничение времени показа портретируемого, участие выразительного актерского слова и т. д.

Мы, советские операторы, должны продолжать поиски новых, более совершенных путей подъема изобразительного качества наших фильмов и в частности кинопортрета. Творчески осваивая великие достижения мировой живописной культуры, мы вместе с тем должны полностью отказаться от принципов прямого подражания и особенно копирования отдельных конкретных произведений художников-живописцев.

Изучая жизнь, окружающую нас действительность, обращаясь к художественному наследию, мы должны стремиться вскрыть творческий метод великих мастеров, чтобы применять его в своем творчестве в совершенно особом, своеобразном изобразительном искусстве и этим поднять на новую высоту изобразительную культуру наших советских художественных фильмов.

Н. ОЗЕРОВ

Заслуженный мастер спорта

СПОРТИВНАЯ ТЕМА

Недавно мне довелось вновь посмотреть фильм «Центр нападения», выпущенный Киевской киностудией в 1946 году. Признаюсь, появление на экране старого, а главное не блещущего художественными достоинствами фильма меня озадачило: «Неужели придут зрители?» Но мои опасения были напрасны — довольно большой зрительный зал оказался заполненным. Я невольно стал оглядываться вокруг, стараясь понять, что же привлекло сюда всех этих людей (несомненно, что большинство из них, так же как и я, уже видели этот фильм). Может быть, все они футболисты или вообще спортсмены? Но это предположение не подтвердилось: среди присутствующих было, конечно, много молодежи явно спортивного типа, но немало и людей средних возрастов и даже стариков. Вывод напрашивался один: этих людей привлек в кино прежде всего большой интерес к спортивной теме.

Но вот начался фильм. На залитом яркими солнечными лучами стадионе идет футбольное состязание между командами «Метеор» и «Локомотив». Судя по бурному поведению сидящих на трибунах и по дикторскому тексту, спортивный азарт встречи очень велик. На экране то и дело мелькают футбольный мяч, ворота, поле. Есть и вратарь в внушительных перчатках, эффектные удары, страстные болельщики, словом, как будто все обычные атрибуты футбольного состязания. Но увы, на экране нет главного — не переданы дух, напряжение спортивной борьбы. Глядя на суетливые, порой просто сумбурные передвижения по полю каких-то фигур, одетых в футбольные костюмы, трудно понять, как начинается, развивается и завершается атака, каковы стиль и характер игры. Не будет преувеличением сказать, что футбольные кадры картины «Центр нападения» имеют мало общего с той подлинно народной игрой, которую так горячо любят миллионы болельщиков и спортсменов нашей страны.

Как явствует из названия фильма, главный герой его — центр нападения футбольной команды. Уже из первых кадров мы узнаем, что Кравченко (это его фамилия) — студент-дипломант, автор оригинального проекта мотоцикла новой конструкции. В жизни Кравченко наступает критический момент. Проект одобрен техническим советом, и автор должен ехать в другой город, чтобы строить там на заводе опытную модель своего мотоцикла. И как раз в это время команде, в которой играет Кравченко, предстоят ответственные игры на кубок. Имеет ли право спортсмен бросить свой коллектив накануне решающего состязания, даже если в этот момент его призывают очень важные дела? Такова основная проблема фильма.

Несомненно, она подсказана жизнью. И у меня лично, и у многих моих товарищей по спорту возникали подобные конфликты, нередко при-

нимавшие весьма острые формы. Но, к сожалению, казалось бы, верно поставленная проблема в фильме все же лишена жизненности, правдоподобия. А получилось это потому, что авторы и постановщики картины, видимо, побоялись настоящей правды, сразу постарались все приглушить, пригладить, лишить остроты. Вместо настоящих (как бывает в жизни) серьезных больших препятствий герою пришлось преодолевать «облегченные», такие, например, как отказ товарища и сожителя Кравченко по комнате сказать ему (когда он упаковывал вещи перед отъездом), где лежит рубашка... Разумеется, сцена эта носила шуточный характер и не воспринималась зрителем серьезно. Но в том-то и дело, что, по существу, это было единственным «препятствием», которое пришлось преодолеть Кравченко перед отъездом на завод. Правда, его еще пытались отговорить от поездки товарищи, но это уже, конечно, было совсем неопасно.

Теперь представим себе, что ведущий футболист команды какого-нибудь предприятия или учебного заведения не может выступить в решающем состязании только потому, что должен уехать по служебному делу. Как бы ни было важно и срочно это дело, поверьте, не так-то просто будет уехать этому спортсмену! А в «Центре нападения» Кравченко накануне решающей игры настолько легко покидает спортивный коллектив, что невольно возникает вопрос: да живые ли люди его товарищи по спорту, его тренер? Кстати, в фильме не показано отношение к этому событию дирекции института, комсомольской организации, наконец, руководителей спортивного общества. Не думаю, чтобы в жизни все они оставались такими безучастными к спортивной чести своего учебного заведения.

Правда, дальнейшие события фильма успокаивают: и без Кравченко команда продолжает побеждать, итти вверх по лестнице славы. Все устроилось прекрасно и для самого Кравченко: на новом месте его спортивные таланты были быстро оценены и признаны.

Так, едва намеченный конфликт тут же сведен на нет торопливой, боязливой рукой. Настойчивое стремление авторов и постановщиков фильма к сглаживанию углов не могло не вызвать досады. Зрителям преподнесли лишенное острого жизненного конфликта, покрытое розоватой краской и подлакированное кинопроизведение. Уходя из зала, испытываешь чувство большой неудовлетворенности: хотелось увидеть на экране своих товарищей по спорту, узнать их дела, переживания, мысли, а встретил каких-то ходульных, елейно-добродетельных «героев».

Фильм «Спортивная честь» в свое время подвергся резкой и справедливой критике, вскрывшей в нем многие существенные недостатки. Коснусь лишь одного, который особенно бросался в глаза спортсменам. Герой картины — капитан и центр нападения заводской футбольной команды Гринько — мастер футбола. Он умеет точно и сильно бить по воротам. Вполне естественно, что партнеры по команде стараются вывести на завершающий удар по воротам противника именно своего лучшего игрока. Но авторы картины усматривают здесь «конфликт». Это, по их мнению, противоречит коллективному стилю игры советских футболистов (как будто все игроки должны одинаковое число раз бить по воротам!). Явное непонимание постановщиками фильма советской школы футбола, основанной прежде всего на использовании индивидуальных качеств игроков!

Поверхностно, ограниченно разработана спортивная тема и в фильме «Первая перчатка». Здесь есть те же недостатки, что и в «Центре нападения» и «Спортивной чести»: герои — одиночки, оторванные от коллектива, сюжет надуман и неправдоподобен. Авторы фильма стремятся доказать, будто высоких спортивных результатов могут добиться только одаренные от природы люди. Это, конечно, в корне неверно и противо-

речит всей сущности нашего советского спорта. Выходит, что спортсмену, если только он не «самородок», нет смысла совершенствовать свое мастерство, так как большого успеха он все равно не добьется. Такая порочная идея может лишь подорвать у физкультурников веру в свои силы, в необходимость постоянного совершенствования.

Но надо ли сейчас разбирать недостатки картин, выпущенных много лет назад? Я думаю, что надо. Неудачи послевоенных спортивных картин должны послужить предостережением для авторов будущих художественных фильмов о спорте (а я верю, что такие фильмы скоро будут).

Создать яркие, полноценные художественные произведения, посвященные спорту, пропагандирующие физкультуру как одно из важных средств коммунистического воспитания трудящихся нашей страны и укрепления их здоровья, отразить советское физкультурное движение, показать образы советских спортсменов — эта благородная, но не решенная до сих пор задача попрежнему во весь рост стоит перед работниками кино.

А ведь за последние годы наш спорт шагнул далеко вперед. Теперь уже почти не встретишь предприятия, учебного заведения, учреждения, где бы не было спортсменов. Особенно отрадно все более широкое развитие физкультуры в колхозной деревне. Мы знаем о физкультурниках горных аулов и заполярной тундры, о физкультурниках нефтяных танкеров и пионерских лагерей. Занятия физической культурой заставляют отступать старость и болезни, помогают производительно трудиться, делают жизнь красивой и радостной.

Кино имеет все возможности и поистине неисчерпаемый арсенал средств для того, чтобы ярко, содержательно показать в художественной форме многообразную, бьющую ключом спортивную жизнь.

Спортивная жизнь дает богатейший материал для киноискусства. Разве не мог бы, например, послужить основанием для киносценария путь чемпионки мира по скоростному бегу на коньках двадцатилетней Халиды Щеголеевой? Девочка жила и воспитывалась в большой семье. Родители, особенно мать, весьма скептически относились к спорту, считая его ненужным «баловством». И все же увлечение Халиды коньками было велико. Обычное катание уже не удовлетворяло Халиду, и девушка, преодолевая природную застенчивость, обратилась в спортивную секцию. Случилось это на стадионе «Медик». Тренер по конькам предложил ей тут же совершить один-два круга по ледяной дорожке. На Щеголеевой были старенькие хоккейные, а не беговые коньки, никогда в жизни она не занималась скоростным бегом. Каково же было удивление тренера, когда Халида неожиданно, в силу какого-то внутреннего побуждения, непроизвольно сразу приняла правильную, далеко не всем дающуюся «низкую» посадку корпуса и не только не отстала от опытных спортсменок, но даже на протяжении четырех кругов успешно соревновалась с ними.

Этот день определил спортивный путь молодой москвички. Она стала регулярно заниматься в секции, в ее судьбе приняла горячее участие заслуженный мастер спорта чемпион мира Мария Исакова. Советские люди помогли молодой, неопытной девушке овладеть высотами мастерства и отстоять спортивную честь нашей страны на соревнованиях сильнейших конькобежек мира. Я не предлагаю положить в основу художественного фильма именно биографию Х. Щеголеевой, но в спортивной жизни этого выдающегося мастера есть немало характерного, типического для нашего физкультурного движения, что не может не привлечь внимания творческих работников кино.

Еще один пример. Немногие, быть может, знают спортивную биографию чемпиона и рекордсмена страны (в первые послевоенные годы) в метании молота киевлянина Александра Канаки. А ведь это действитель-

но поразительный пример мужества и воли. Канаки вернулся с фронта с тяжелым ранением правой руки. Он перенес три операции, и когда выписался из госпиталя, его лучевая кость была укорочена на двенадцать сантиметров и пальцы еще целый год не сгибались. И вот такой человек, по существу инвалид, поставил себе целью вновь вернуться в строй не просто спортсменов, а лучших, ведущих спортсменов страны. Эта мысль могла бы даже показаться фантастической, нереальной — ведь когда Канаки в первый раз попробовал толкнуть ядро, то оно упало... тут же рядом. Но Канаки слишком горячо, слишком самозабвенно любил спорт, чтобы признать себя побежденным после первой неудачи. Друзья подарили ему молот, и вот относительно немолодой уже спортсмен (ему перевалило за тридцать лет) с больной рукой решает овладеть новой спортивной специальностью (до войны он был десятиборцем). Следует отметить, что техника метания молота очень сложна, и обычно требуется много лет, чтобы в совершенстве ею овладеть. Но Канаки не остановило и это обстоятельство — главное, что молот метают не одной рукой (больной у Канаки), а обеими — это открывало путь к спортивному совершенствованию.

Канаки тренируется с огромной настойчивостью и упорством. Он приходит в спортивный зал и на стадион раньше всех, и с 6—7 часов утра до работы изучает искусство метания молота. Каждую свободную минуту Канаки массирует больную руку, напрягает пальцы, упражняется с гантелями, медицинболом, делает стойку на стульях, кидает мешки с песком, выжимает штангу. Попеременно он делает пробежки, а также прихотливые, на первый взгляд странные пируэты, помогающие развивать чувство ориентировки, необходимое при поворотах во время метания. Воля и настойчивость спортсмена победили. Настал день, когда он стал и чемпионом и рекордсменом страны!

Сколько яркого, подлинно романтического в жизни этого украинского спортсмена! Трудно поверить, что знакомство со спортивной биографией Канаки не взволнует киносценариста, кинорежиссера, не натолкнет их на создание фильма о воле и упорстве, мужестве и настойчивости советского человека.

А история победителя олимпийских игр 1952 года ленинградца Юрия Тюкалова! Он начинал свой спортивный путь, выступая на восьмерке общества «Красное знамя», которая сумела завоевать звание чемпиона СССР. Казалось бы, молодой спортсмен мог этим удовлетвориться. Однако не таков характер Тюкалова. Его давно влекла мысль попробовать свои силы на легком, подвижном скифе-одиночке. Но нелегко уйти из восьмерки! Ведь все восемь гребцов представляют собой как бы единый живой организм с общим дыханием, общим ритмом движения. Уйти даже одному — значит, поставить под угрозу существование всего коллектива. Тюкалов это прекрасно понимал и, естественно, не сразу решился на такой серьезный поступок. Нужно было прежде всего проверить свои силы. Занимаясь отлично в институте и продолжая тренироваться и выступать на восьмерке, Тюкалов начал одновременно изучать и искусство гребли на одиночке, а когда почувствовал себя достаточно подготовленным, объявил о своем решении уйти из восьмерки. Поднялась буря возмущения. На спортсмена со всех сторон посыпались упреки:

— Ты хочешь бросить свой родной, воспитавший тебя коллектив? Разве так поступает советский человек!

На первый взгляд, поступок Тюкалова действительно выглядел необдуманным и легкомысленным. И все же он доказал им свою правоту. Довольно скоро он стал сильнейшим гребцом страны и добился блестящей победы в единоборстве с чемпионом международных студенческих игр Коцеркой (Польша). Подлинным триумфом было выступление Тюкалова на мировой олимпиаде.

А восьмерка? Уход одного из лучших гребцов тяжело сказался на коллективе. Равноценной замены Тюкалову сразу не нашлось, и восьмерка распалась на два коллектива, на две четверки. Как видим, в жизни далеко не все так легко и просто происходит, как показывают в иных кинофильмах.

Думаю, что и в спортивной биографии чемпиона олимпийских игр Тюкалова есть много такого, что могло бы заинтересовать работников кино.

А почему бы не показать на экране жизнь какого-нибудь физкультурного коллектива: рост спортивного мастерства молодых физкультурников, крепнущее чувство спортивной дружбы? Разве не интересно посмотреть фильм о том, как советские люди приобретают драгоценные качества — смелость, находчивость, ловкость, силу?

Но не только о достижениях должно говорить кино. На пути нашего физкультурного движения стоит немало препятствий; в сознании и поступках спортсменов нередко дают себя знать вредные пережитки прошлого; в деятельности наших физкультурных организаций (даже ведущих) все еще есть серьезные недостатки и пороки.

Коснусь, к примеру, своей спортивной специальности. Я являюсь представителем одного из самых отстающих в стране видов спорта — тенниса. Причин отставания много. Из них существенно то, что среди наших теннисистов есть еще такие, которые не растят смену из молодежи, не желают передавать ей свой богатый спортивный опыт. Проблема старшего и молодого поколения в спорте — одна из самых острых и животрепещущих. Нужно обладать большим мужеством, умением критически оценивать свои силы, чтобы во-время почувствовать, когда наступил момент их спада, чтобы понять, что следует уступить место молодому. Конечно, такими качествами обладают далеко не все спортсмены (я говорю не об обычном занятии спортом — оно иногда может продолжаться даже до глубокой старости,— а об участии в ответственных всесоюзных и международных соревнованиях).

По-человечески это, пожалуй, и понятно. Спортсмен, как правило, переходит в разряд «стариков», едва перемахнул за тридцать пять лет. Во многих областях культуры тридцатипятилетний специалист по праву считается еще совсем молодым. А в спорте (если не считать немногих блестящих исключений) это пора, когда расцвет уже позади, когда вчерашний чемпион и рекордсмен, который должен отойти от активной спортивной деятельности, переживает очень болезненный и трудный процесс перестройки психологии.

Разве эта существующая в спорте проблема молодых и «стариков» не интересна для кино? На мой взгляд, не только интересна, но и по-настоящему остра и актуальна.

Остановлюсь еще на одной важной спортивной проблеме. У нас нехватает тренеров и прежде всего опытных, квалифицированных, что является одной из самых главных причин отставания ряда видов спорта — футбола, велосипедного, плавания, фехтования, парусного, конного, тенниса и других. У нас еще не вывелись такие «тренеры», которые подлинно кропотливую, воспитательную работу с молодежью подменяют переманиванием спортсменов с «именами». Встречается еще и «спортсмен», старающийся всякими правдами и неправдами извлечь как можно больше выгод из своего положения. Для него не дороги честь коллектива и спортивного общества, судьба товарищей; он гонится только за личными «благами», и это прежде всего пагубно сказывается на росте мастерства самого спортсмена, ведет к зазнайству, беспечности, наплевательскому отношению к людям.

Я не собираюсь исчерпать список всех возможных тем для спортивных кинофильмов. Хочется лишь пожелать, чтобы наши киноработники

проявили подлинный интерес к спортивной тематике, глубоко вникли в спортивную жизнь, тогда появятся и темы, и замыслы, и, надеюсь, наконец, и сами фильмы.

Не лишне также сказать несколько слов не о специальных, спортивных, а о художественных фильмах вообще. К сожалению, спорт в них почти всегда «блистательно» отсутствует. Между тем физкультура настолько прочно вошла в быт советских людей, стала такой важной, неотъемлемой частью социалистической культуры, что трудно представить себе образ молодого современника, который был бы далек от спорта.

Если же советский спортсмен и появляется в картине, он вызывает лишь досаду. В событиях фильма «Кубанские казаки» участвует и колхозный силач Федя Груша. Невольно жалеешь талантливого актера Б. Андреева, которому приходится исполнять роль этого ограниченного, лишенного каких-либо интеллектуальных качеств человека. Зритель видит Грушу лишь с неизменными гирями. И это — увы! — все, что сказано о спорте в таком интересном и содержательном фильме да, пожалуй, и вообще в художественной кинематографии.

Работники кино, призванные отобразить на экране многообразную, бьющую ключом жизнь нашего великого народа, не имеют права проходить мимо спорта. Пока же они с этой интересной и большой задачей справляются плохо. Творческие работники кино в большом, очень большом долгу перед советским кинозрителем, любящим спорт и глубоко интересующимся спортивной темой. Мы ждем вдохновенного, большого слова киноработников о спорте. Но только не на очередном собрании или совещании (их уже было немало!), на экране.

* * *

Значительно более благополучно обстоит дело в документальном кино. Ежемесячно выходит журнал «Советский спорт». Его популярность велика. Трудно переоценить значение журнала как средства пропаганды спорта и агитации за массовую физкультуру, за высокое мастерство спортсменов.

Достаточно широка тематика отдельных выпусков. Тут нет одностороннего (свойственного художественному кино) увлечения футболом. Кинохроника повествует и о конниках, и о фехтовальщиках, и о лыжниках, и о конькобежцах, и о многих других представителях разных видов спорта. Отрадно, что спортивные журналы выпускают не только Центральная студия документальных фильмов, но и некоторые другие студии страны.

Отдавая должное достоинствам «Советского спорта», следует остановиться и на его недостатках, которых, к сожалению, немало. Прежде всего работники кинохроники необоснованно отдают предпочтение различного рода соревнованиям, которые занимают главное место в журнале. В выборе сюжетов можно проявить много больше выдумки, инициативы. Нужно только неустанно искать новые темы, быть в курсе всех событий спортивного мира. Достойно сожаления, что режиссеры и операторы, работающие в области спортивной хроники, мало уделяют внимания низовым физкультурным коллективам. Плохо обстоит дело с освещением спортивной жизни колхозной деревни.

Думаю, что с интересом была бы встречена кинозрителями продуманная, систематизированная серия киноочерков о правильной постановке учебно-воспитательной работы. Почему бы не показать, как спортсмен готовится к рекорду, не проникнуть, так сказать, в его творческую лабораторию? Большего внимания кинодокументалистов заслуживает также юношеский и особенно детский спорт.

Отдельные кадры разных номеров «Советского спорта» похожи друг на друга, как две капли воды. Нередко авторы журнала проявляют не-

требовательность к себе, работают по стандарту, без творческого огонька. Слишком много однообразия, повторов, особенно в показе соревнований. Могут возразить, что вообще соревнования всегда похожи одно на другое. Но это только внешне. По внутренней же динамике любое соревнование всегда резко отличается своими особенностями. Ведь любой спортсмен знает, почему он сегодня проиграл или выиграл. В теннисе, например, это может быть в одном случае слабая физическая подготовка, в другом — недостаточная подвижность, в третьем — неумение приноровиться к сильному удару противника и т. д. Словом, причин, определяющих «лицо» соревнований, очень много. Каждый раз ход игры складывается по-новому. Почему сегодня Негребецкий выиграл у Андреева, а вчера проиграл ему же? Здесь нет и не может быть случайностей (в спорте вообще их нет!), здесь есть своя жесткая закономерность. И эту закономерность киноработникам нужно обязательно найти и показать, уловить то особое, «индивидуальное», что присуще именно данному соревнованию. Тогда кадры будут не стандартными, а всякий раз оригинальными, содержательными и интересными.

* * *

В нашей стране созданы все условия для гармонического развития человека — развития как духовного, так и физического. На стадионах, спортивных площадках, лыжных базах, водных бассейнах, теннисных кортах, в альпинистских лагерях, гимнастических залах занимаются миллионы советских людей. Народ проявляет огромный интерес к физической культуре, и, мне кажется, спортивная тема не должна сходить с экрана (будь то художественные фильмы, киноочерки, хроника).

Мы, советские физкультурники, с нетерпением ждем, когда, наконец, появится на экране полноценный образ нашего товарища по спорту.

К 125-летию со дня рождения Л. Н. Толстого

К. ЛОМУНОВ
Кандидат филологических наук

Л. Н. ТОЛСТОЙ О ДРАМЕ, КОНФЛИКТЕ, ХАРАКТЕРЕ

Советские люди и вместе с ними передовые и прогрессивные люди всех стран мира широко отметили знаменательную дату — 125-летие со дня рождения великого русского писателя Льва Николаевича Толстого.

Не найдется на всем земном шаре такого уголка, где бы люди не слышали о Толстом. Еще при жизни писателя его имя приобрело мировую известность. Его книги переведены на языки почти всех народов, имеющих свою письменность. О нем написаны тысячи книг и статей.

Слава Толстого повсеместна и непреложна. Его имя, как имя Пушкина, не умрет в веках. Перед ним преклоняются те, кто любит свою родину и свой народ, кто уважает людей труда и ненавидит угнетение человека человеком. Все честные люди на земле любят и чтут Льва Толстого — гениального художника-реалиста, бесстрашно разоблачавшего господствующие классы, срывавшего все и всяческие маски с угнетателей народа, обличавшего колониальный разбой империалистических государств, призывавшего простых людей всего мира сказать грозное «нет» войне.

Толстого смертельно боялись и боятся все реакционеры. Мировая известность писателя мешала царским сатрапам и «черной сотне» учинить над ним свирепую расправу, но не ограждала от варварской травли его из всех подворотен «охранительной» печати. Десятилетиями Толстой находился под негласным полицейским надзором. Цензура кромсала и нередко запрещала многие его произведения.

В 1901 году по указанию царского правительства Толстой был отлучен от церкви и его имя предавалось «анафеме».

Выражая чувства всех честных русских людей, возмущенных преследованиями писателя, рабочие Мальцевского завода писали Толстому:

«Вы разделили участь многих великих людей, идущих впереди своего века, глубокочтимый Лев Николаевич! И раньше их жгли на кострах, гноили в тюрьмах и ссылке. Пусть отлучают Вас как хотят и от чего хотят фарисеи «первосвященники». Русские люди всегда будут гордиться, считая Вас своим, великим, дорогим, любимым»[1].

Эти слова были написаны на большом стеклянном пресспанье, которое и поныне стоит на столе писателя в его кабинете в Ясной Поляне. Толстой ответил рабочим Мальцевского завода теплым письмом.

Сочувствие, уважение и любовь народа служили для писателя той опорой, которая была так нужна ему в тяжелое время клеветы и травли, угроз и преследований, предпринятых против него всем реакционным лагерем. И реакция не смогла ни сломить, ни запугать Толстого.

[1] «Ясная Поляна. Дом-музей Л. Н. Толстого». «Искусство», М., 1949. Фотокопия.

Льву Толстому шел девятый год, когда умер Пушкин. Первое произведение Толстого — повесть «Детство» — появилось в печати в тот год, когда наша литература потеряла Гоголя. Современниками Толстого были Тургенев и Герцен, Некрасов и Чернышевский, Гончаров и Григорович, Щедрин и Островский. Вместе с Чеховым и Короленко Толстой завершил девятнадцатый век в русской литературе и приветствовал приход Горького, возвестившего новую эру в искусстве, ставшего родоначальником литературы социалистического реализма.

Определяя значение вклада Толстого в развитие русской и мировой литературы, Ленин назвал его творчество «шагом вперед в художественном развитии всего человечества»[1].

Ленин показал, что национальное и мировое значение писателя не противостоят одно другому, а органически, неразрывно связаны между собой. Ленин показал, что, только став великим национальным художником, Толстой приобрел мировую известность и славу.

Всемирное значение творчества Толстого Ленин видел в том, что в гениальных произведениях писателя нашла художественное отражение громадная историческая эпоха подготовки первой русской революции. Литературная деятельность Толстого началась еще при крепостном праве, но вполне сложился он как художник и как мыслитель в период между 1861 и 1905 годами — период происходившей в пореформенной России острой, крутой ломки всего старого уклада жизни. К началу 80-х годов писатель окончательно порвал со всеми взглядами, привычками и традициями высшей дворянской знати, к которой он принадлежал по рождению и воспитанию, и перешел на позиции патриархального крестьянства. Его критика стала беспощадной. Он передал могучий протест многомиллионного крестьянства, страдавшего под тройным гнетом — помещичьей, капиталистической и чиновничьей кабалы. Он выразил веками накопленный в народе гнев против своры всяческих угнетателей и решительно заявил, что существующий буржуазный строй подлежит уничтожению. Он подверг суровой критике буржуазное государство, церковь, суд, право частной собственности на землю, капиталистическую эксплуатацию трудящихся масс, лживую мораль буржуазного общества, его науку и искусство.

Но Толстой не знал правильных путей освобождения народа. Он не понял революции и отстранился от нее, проповедовал теорию личного самоусовершенствования и «непротивления злу насилием». Толстой надеялся, что в результате его проповеди «всеобщей любви» правящие классы буржуазного общества «одумаются», устыдятся и сами откажутся от политики насилия и угнетения.

Жизнь показала ошибочность и вредность «рецептов спасения человечества», которые предлагал Толстой. Да и сам он в последние годы своей жизни все более убеждался, что правящие классы остаются глухими и, как он выражался, «непромокаемыми» к его проповеди «добра» и «всепрощения». И обличительный голос Толстого становился все более суровым и беспощадным.

После того как Толстой в своей «Исповеди» заявил о полном идейном разрыве с дворянством, буржуазная печать завопила о том, что он «кончился» как художник. Буржуазные критики, стремясь ослабить впечатление, которое производили на общество «Воскресение» и другие произведения «позднего» Толстого, сводили все их содержание к проповеди «христианского анархизма».

Ленин нанес решительный удар всем фальсификаторам наследия Толстого. Он показал и силу и слабость писателя, объяснил исторические корни противоречивости его мировоззрения и творчества.

---

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 16, стр. 293.

Ленин не делил Толстого на художника и мыслителя и указывал, что противоречия свойственны всему мировоззрению и творчеству великого художника. Ленин отмечал слабые стороны и в «ранних» и в «поздних» произведениях Толстого (например, в рассказе «Люцерн», написанном в 1857 году, и в повести «Крейцерова соната», написанной тридцать лет спустя).

Разве теория исторического фатализма, стремление приписать Кутузову пассивность и возвеличить «непротивленца» Платона Каратаева не составляют слабых сторон «Войны и мира»?

Важно подчеркнуть, что в лучших произведениях Толстого правда жизни, показанная с присущим ему суровым, трезвым реализмом, опрокидывает моралистические «задания», которые ставил перед собой автор, обнаруживает несостоятельность толстовской философии и морали. Если нельзя целиком принять известное утверждение Горького о Толстом, что «в с е его художественные произведения, написанные со страшной, почти чудесной силой, — в с е его романы и повести — в корне отрицают его религиозную философию» [1] (подчеркнуто мной. — *К. Л.*), то нельзя не видеть, что лучшие художественные произведения великого писателя приводят читателя к выводам, прямо противоположным основам толстовского «вероучения».

Разве не очевидно, что Платон Каратаев, которого мракобес Мережковский объявил истинным и единственным во всем творчестве Толстого воплощением русского национального характера, в действительности не содержит в себе ничего национально русского и народного? Разве не показывает сам Толстой, что Наполеона и его армию победили не каратаевы, а доблестные героические русские воины и партизаны, поднявшие «дубину народной войны»?

Разве не очевидно, что подлинное воскресение переживает не князь Нехлюдов, как это было в замысле автора, а Катюша Маслова, встретившая в тюрьме и ссылке настоящих людей — революционеров, помогших ей подняться со «дна» жизни?

Подобных примеров в произведениях Толстого можно найти много. Они свидетельствуют о том, что правда жизни всегда возьмет свое, если художник верен принципам реалистического искусства. А Толстой еще в ранних произведениях заявил о том, что его героем всегда будет правда. В рассказе «Севастополь в мае», написанном в 1855 году, Толстой говорил: «Герой же моей повести, которого я люблю всеми силами души, которого старался воспроизвести во всей красоте его, и который всегда был, есть и будет прекрасен,— правда» [2].

В предисловии к сочинениям Мопассана, написанном через несколько десятилетий после «Севастопольских рассказов», Толстой утверждал: «Художник только потому и художник, что он видит предметы не так, как он хочет их видеть, а так, как они есть». И еще более определенно: «Носитель таланта — человек — может ошибаться, но талант, если ему только будет дан ход... откроет, обнажит предмет и заставит полюбить его, если он достоин любви, и возненавидеть его, если он достоин ненависти» [3]. Нет сомнения, что эти выводы Толстой делал не только из наблюдений над творчеством Мопассана, но и из собственного опыта. Могучий талант правдивого художника-реалиста, сталкиваясь с догмами «вероучителя», пытавшегося поставить искусство на службу религиозно-проповедническим целям, отвергал их и обнажал правду жизни в ее сложном и противоречивом развитии.

---

[1] М. Г о р ь к и й. История русской литературы. М., 1939, стр. 296.

[2] Л. Н. Т о л с т о й. Полн. собр. соч. Юбилейное издание, ГИХЛ, т. 4, стр. 59. В дальнейшем ссылки на это издание будут даны только с указанием тома и страницы.

[3] Л. Т о л с т о й, т. 30, стр. 20.

* * *

Плодотворно работая как художник, Толстой много занимался вопросами эстетики. Происхождение искусства, его сущность и задачи, его отличие от других видов духовной деятельности людей, место и роль искусства в общественной жизни — эти и многие другие проблемы занимали Толстого с первых его шагов в литературе и до конца дней. В дневниках, которые Толстой вел с молодости, в письмах и записных книжках, в публицистических статьях, в специальных работах по вопросам эстетики, в художественных произведениях великого писателя содержится громадное количество высказываний об искусстве и литературе, об отдельных произведениях, о различных писателях и художниках.

Начиная с 80-х годов, Толстой работает над рядом статей, посвященных эстетическим проблемам. Большинство из этих статей осталось незаконченным и послужило как бы подготовительными материалами для эстетического трактата Толстого «Что такое искусство?», впервые опубликованного в 1897—1898 годах. После его напечатания Толстой продолжал разрабатывать вопросы эстетики. Так, например, большой интерес вызвала полемическая статья писателя «О Шекспире и драме», появившаяся в 1906 году. В ней, кроме явно несправедливого «отрицания» пьес великого английского драматурга, содержатся глубокие суждения об искусстве, его назначении, его роли в жизни людей.

Надо иметь в виду, что основные принципы эстетики Толстого разработаны и обнародованы в пору упадка буржуазно-аристократического искусства, когда в литературу и искусство Западной Европы и Америки с оглушительным шумом и треском «вторгались» декаденты самых разных мастей и оттенков. Они-то и «поторопили» Толстого с окончанием его трактата «Что такое искусство?», над которым писатель работал с перерывами пятнадцать лет.

Трактат «Что такое искусство?» и статьи по вопросам эстетики написаны с громадной страстностью, в них много полемического огня, гнева и воодушевления. Их писал великий художник, горячо отстаивавший верное жизненной правде, реалистическое, глубоко содержательное, нужное людям искусство.

С величайшей силой критикуя упадочное «господское» искусство, Толстой выдвигал свою программу «доброго» искусства. И здесь в полной мере сказались «кричащие противоречия», присущие всему мировоззрению и творчеству великого писателя.

Основа противоречивости эстетики Толстого лежит в тех идейных позициях, с которых он подходил к оценке современного (и не только современного) искусства.

«Содействует или не содействует современное искусство благу трудового земледельческого народа?» — вот коренной вопрос, который Толстой поставил перед собой.

С гневом и страстью защитника интересов «крестьянского народа» Толстой обрушился на «господское» искусство, подверг беспощадной критике «искусство высших классов». Здесь в полной мере выразилась самая сильная, могучая сторона эстетических взглядов писателя. И поныне не утратила свою силу его разящая критика, направленная на модернистское, декадентское искусство, на формализм и натурализм, на проповедь «искусства для искусства».

Справедливо критикуя «искусство высших классов» за его антинародный, «аристократический» характер, Толстой, однако, в основу своего понимания народности искусства положил религиозные, патриархально-крестьянские взгляды. Это, разумеется, делало непоследовательной его критику, приводило к кричащим противоречиям и в оценке произведений искусства и литературы, к серьезнейшим ошибкам в решении ряда проблем эстетики, например, проблемы классического наследия.

Справедливо утверждая, что освобожденный народ отвергнет рафинированное, упадочное, буржуазное искусство, показав со всей неопровержимостью, что буржуазное общество и его искусство зашли в тупик, Толстой предложил отказаться от многих великих достижений мировой культуры.

Он считал главной задачей писателей и художников создание подлинно народных произведений и выдвигал ряд правильных требований, таких, например, как жизненная правдивость, значительность и новизна содержания, простота, ясность и общедоступность художественной формы, искреннее, глубоко заинтересованное отношение художника к предмету изображения.

Но решающим критерием истинности искусства он сделал «религиозное сознание своего времени». Поэтому он и приходил к ошибочному выводу о ненужности народу ряда произведений классического искусства, которые, по его мнению, были лишены морально-религиозной основы. В сокровищнице мировой культуры автор трактата «Что такое искусство?» нашел лишь небольшое число произведений литературы, живописи, музыки, театра, которые он признал подходящими к требованиям религиозного искусства.

Здесь обнаружилась узость моралиста, который в угоду своей религиозной догме осуждал бессмертные создания человеческого гения, в том числе и свои величайшие художественные произведения. В список «образцов истинно христианского» искусства великий писатель внес из своих произведений только два рассказа: «Бог правду видит, да не скоро скажет» и «Кавказский пленник».

Изучая эстетические взгляды Толстого и не замалчивая их слабых, ошибочных сторон, мы должны выдвинуть на первый план то, что и сегодня сохраняет несомненный интерес и значение.

Искусство, по Толстому, есть одно из условий человеческой жизни, одно из важнейших средств общения между людьми. И осуществляется это общение тем, что «один человек сознательно известными внешними знаками передает другим испытываемые им чувства, а другие люди заражаются этими чувствами и переживают их»[1].

Сила этого определения состоит в том, что в нем подчеркивается громадная роль искусства в человеческой жизни и указывается его специфика (образная форма).

Явная недостаточность этого определения состоит в том, что сферу искусства Толстой ограничивает передачей человеческих чувств.

В ряде других своих высказываний по вопросам эстетики и, главное, в своей художественной практике — в гениальных романах, повестях и рассказах — Толстой сделал существенную «поправку» к своему определению сущности искусства: он ясно показал, что задача художественного творчества состоит в изображении, в передаче не только чувств, но и мыслей людей и ставил задачей своего творчества передачу «сцепления мыслей», «художественное выражение мысли».

Говоря о высоком назначении искусства, о его громадной роли в жизни людей, Толстой сурово осуждал тех художников, которые низводят искусство на степень пустой забавы и отказываются от его высокой содержательности, становясь шутами, обслуживающими извращенные вкусы кучки богатых людей.

Толстой ярко обрисовал полнейшую зависимость художников буржуазного мира от «заказчиков», которыми являются пресыщенные «хозяева жизни».

Декадентству, натурализму и другим антиреалистическим течениям Толстой противопоставил громадный положительный опыт русской клас-

[1] Л. Толстой, т. 30, стр. 65.

сической литературы — ее глубокую социальную содержательность, правдивость, гуманизм, народность, жизненность, ее великолепное реалистическое мастерство, ее новаторскую устремленность, умение открывать новые художественные формы.

Громадный интерес представляют высказывания Толстого по вопросам художественной формы, суждения о творческом процессе. Они родились на основе его личного опыта, гигантского писательского труда.

Толстой был величайшим тружеником в искусстве. При ознакомлении с творческой историей его произведений вырисовывается поистине титаническая работа художника по собиранию, изучению, отбору материалов, типизации жизненных явлений, лепке художественных образов. Создание многочисленных редакций и вариантов неизменно предшествовало у Толстого выработке окончательного текста произведения. Но при этом, уделяя огромное внимание художественной форме, он отводил ей все же подчиненную роль и всегда подчеркивал решающее значение содержания.

По глубокому убеждению Толстого, для настоящего художника, «как всегда было, так и будет нужно, чтобы он мог видеть нечто совсем новое и важное»[1].

«Современная литература,— писал Толстой в 1890 году,— вся основана на прекрасной форме и на отсутствии новизны в сюжете». Он осуждал многих из современных ему литераторов за отсутствие нового и значительного содержания в их произведениях: «Они выработали путем навыка известный слог, набили, так сказать, перо и им пишется легко. Но где же то новое, что должно двигать общество, указывая ему на его недостатки, открывая ему глаза на новые явления духовного мира?.. Этого нового у них нет!»

В предисловии к рассказам С. Семенова Толстой писал: «Всякое произведение тогда только произведение искусства, когда оно открывает новую сторону жизни» [2].

Но для того чтобы художник видел не простое новое, а то, что важно в жизни людей, он, как пишет Толстой, «должен жить не эгоистической жизнью, а принимать участие в общей жизни человечества» [3].

Требуя от художников деятельного участия в общественной жизни, Толстой горячо поддерживал искусство, посвященное современным темам, остро волнующим миллионы людей. «Ни в чем так не вредит консерватизм, как в искусстве,— писал он.— Искусство есть одно из проявлений духовной жизни человека... И потому в каждый данный момент оно должно быть современно... Люди, желающие себя показать знатоками искусства и для этого восхваляющие прошедшее искусство классическое и бранящие современное, этим только показывают, что они не чутки к искусству» [4].

Толстой высказывался за многообразие художественных форм. Но, при всем многообразии, художественная форма любых произведений искусства должна, по Толстому, удовлетворять одному обязательному требованию — быть общедоступной, понятной всем. «Великие предметы искусства,— утверждает Толстой, — только потому и велики, что они доступны и понятны всем» [5].

«Понятливость, доступность,— указывал Толстой,— есть не только необходимое условие для того, чтобы народ читал охотно, но есть, по моему убеждению, узда для того, чтобы не было в журнале глупого, неуместного, бездарного» [6].

---

[1] «Литературное наследство», № 37—38, 1939, стр. 35.
[2] Л. Толстой. Полн. собр. соч., т. XVI, М., 1913, стр. 273.
[3] «Литературное наследство», № 37—38, 1939, стр. 36.
[4] «Литературный критик», № 11, 1935, стр. 71.
[5] Л. Толстой, т. 30, стр. 109.
[6] «Русские писатели о литературе», т. 2, Л., 1939, стр. 148.

Общедоступность художественных произведений Толстой считал обязательным признаком подлинной народности искусства.

Важнейшей эстетической идеей Толстого является демократизация искусства, служение художника народу. Великий писатель мечтал о том, чтобы настоящее искусство сделалось достоянием трудящегося народа, чтобы люди труда стали и ценителями искусства и его созидателями.

* * *

В эстетических работах Толстого большое место занимают вопросы теории драмы. Эта сторона наследия великого писателя почти совсем не освещена в критической литературе.

Толстой высоко ценил драматургию реалистическую, драматургию жизненной правды, ставящую значительные, важные общественные вопросы, выражающую в типических образах существенные явления своего времени. Говоря о драматургии, Толстой неизменно подчеркивал большую силу ее воздействия на людей, ее воспитательное значение. «Одна из частей искусства, едва ли не самая влиятельная, есть драма»[1],— писал он в статье «О Шекспире и драме». В этой статье содержатся глубокие суждения о драме, конфликте, характере, развитии действия, о языке действующих лиц драматического произведения.

Драма, по Толстому,— один из труднейших видов искусства. «Трудно очень написать такую драму, которая в наше время была бы то же, что были драмы Софокла, Эврипида для греков. А это-то и надо»,— писал Толстой в 1904 году.

Толстой в своих высказываниях о драме неизменно подчеркивал ее действенный характер, считал главной ее задачей правдивое изображение жизненных противоречий, конфликтов, борьбы. Для своего времени он считал важнейшим условием всякой драмы то, чтоб «действующие лица... находясь в противоречии с окружающим миром... боролись бы с ним и в этой борьбе выражали бы присущие им свойства» [2].

Толстой следующим образом определял задачи драмы в отличие от других форм искусства: «Для того, чтобы вызвать «настроение», достаточно лирического стихотворения. Драматическая же форма служит и должна служить другим целям. В драматическом произведении должно поставить какое-нибудь еще неразрешенное людьми положение и заставить его разрешать каждое действующее лицо, сообразно его внутренним данным» [3].

Эту же мысль Толстой развивал в беседе с А. Гольденвейзером. «Драма, — указывал автор «Живого трупа»,— должна вместо того, чтобы рассказать нам всю жизнь человека, поставить его в такое положение, завязать такой узел, при распутывании которого он сказался бы весь. Вот я себе позволял порицать Шекспира. Но ведь у него всякий человек действует; и всегда ясно, почему он поступает именно так. У него столбы стояли с надписями: лунный свет, дом. И слава богу! потому что все внимание сосредоточивалось на существе драмы; а теперь совершенно наоборот» [4]. Характерно, что современных ему драматургов-декадентов, создававших бездейственные пьесы «настроений», «загадок», «символов» и т. п., Толстой ставил ниже Шекспира, хотя и «отрицал» его. «Вообще,— говорил Толстой,— у современных писателей утрачено представление о том, что такое драма» [5].

Одно из условий силы художественного произведения Толстой видел в «резкости, ясности характеров» [6]. Это особенно важно в драматиче-

[1] Л. Толстой, т. 35, стр. 269.
[2] Л. Толстой, т. 35, стр. 237.
[3] П. Сергеенко. Толстой и его современники, М., 1911, стр. 231.
[4] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. 1, М., 1922, стр. 90.
[5] Там же, стр. 90.
[6] Л. Толстой, т. 46, стр. 142.

ском произведении, где изображается столкновение, борьба противоположных сил, разных характеров.

«Художественное, поэтическое произведение, в особенности драма, — говорил Толстой, — прежде всего должно вызывать в читателе или зрителе иллюзию того, что переживаемое, испытываемое действующими лицами переживается, испытывается им самим. А для этого столь же важно драматургу знать, что именно заставить делать и говорить свои действующие лица, сколько и то, чего не заставить их говорить и делать, чтобы не нарушать иллюзию читателя или зрителя. Речи, как бы они ни были красноречивы и глубокомысленны, вложенные в уста действующих лиц, если только они излишни и несвойственны положению и характерам, разрушают главное условие драматического произведения — иллюзию, вследствие которой читатель или зритель живет чувствами действующих лиц. Можно, не нарушая иллюзии, не досказать многого — читатель или зритель сам доскажет, и иногда вследствие этого в нем еще усилится иллюзия, но сказать лишнее все равно, что, толкнув, рассыпать составленную из кусков статую или вынуть лампу из волшебного фонаря,— внимание читателя или зрителя отвлекается, читатель видит автора, зритель — актера, иллюзия исчезает, и вновь восстановить иллюзию иногда бывает уже невозможно. И потому без чувства меры не может быть художника и, в особенности, драматурга» [1].

Эту мысль Толстой подчеркивает очень настойчиво: «Без чувства меры никогда не было и не может быть художника, так, как без чувства ритма не может быть музыканта».

Чувство меры особенно необходимо драматургу при работе над языком действующих лиц.

По Толстому, язык в драме есть «главное средство изображения характеров» [2]. Драматург должен в пьесе «заставить каждое лицо говорить своим языком» [3]. В драме нужно, чтобы «каждое лицо говорило своим, свойственным его характеру, языком» [4]. «Мы требуем,— писал Толстой,— чтобы лица говорили то, что свойственно их положению и характеру, а не что попало» [5].

Таким образом, работа писателя над языком драматического произведения должна быть подчинена главной задаче — правдивому и яркому показу столкновений, борьбы людей, обладающих разными характерами, защищающих разные цели, решающих еще «нерешенные вопросы».

Толстой резко критиковал тех драматургов, которые забывали об этих обязательных для драматического искусства требованиях. Он нередко говорил и об особых трудностях, стоящих перед писателем, работающим в области драматического искусства: «Комедию гораздо труднее написать, чем философскую статью. Только представить, сколько здесь трудностей! Каждое лицо имеет свой характер, каждое лицо говорит своим языком, столкновения между всеми лицами тоже должны быть естественными...» [6].

Драматический писатель, как и каждый художник, должен стремиться к тому, чтобы, по выражению Толстого, з а о с т р и т ь свое произведение, придать ему такую художественную форму, чтобы она наилучшим образом выражала идейный замысел. «Странное дело эта забота о совершенстве формы, — говорит Толстой. — Не даром она. Но не даром тогда, когда содержание доброе. — Напиши Гоголь свою комедию грубо, слабо, ее бы не читали и одна миллионная тех, которые читали ее теперь.

---

[1] Л. Т о л с т о й, т. 35, стр. 250—251.
[2] Т а м ж е, стр. 240.
[3] Т а м ж е, стр. 240.
[4] Т а м ж е, стр. 239.
[5] Т а м ж е, стр. 563.
[6] В. Ф. Б у л г а к о в. У Л. Н. Толстого в последний год его жизни, М., 1911, стр. 206.

Надо заострить художественное произведение, чтобы оно проникло. Заострить и значит сделать ее совершенной художественно — тогда она пройдет через равнодушие и повторением возьмет свое» [1].

Эти замечательные слова характеризуют работу Гоголя и самого Толстого над совершенствованием художественной формы произведений, над заострением художественных образов.

Толстой не раз заявлял о том, что он не испытывает влечения к сатире как художественной форме и не может писать, как сатирик. Но в произведениях Толстого — великого критика капитализма, критика буржуазно-дворянского строя — необычайно силен обличительный пафос и большое место занимают сатирические элементы в показе отрицательных образов.

Еще в 1860 году Толстой писал А. А. Фету: «Надо сказать, что, ежели не жалеть своих самых ничтожных лиц, надо их уж ругать так, чтобы небу жарко было, или смеяться над ними так, чтобы животики подвело» [2].

В этих словах Толстой кратко и выразительно определил задачу художника, создающего отрицательные образы. Никакого «объективизма», никакого оправдания фальшивых и вредных людей, подлежащих осмеянию и изобличению,— таков один из важнейших художественных принципов, которым руководствовался Толстой в своем творчестве.

Критикуя декадентов и иных представителей «бессмысленного» искусства, Толстой указывал, что они «как стихи и прозу, так и картины, и драмы, и музыкальные пьесы пишут так, что их надо угадывать как ребусы» [3].

Чтобы прикрыть пустоту содержания своих «произведений», авторы подобных «ребусов» прибегают ко всякого рода ухищрениям и подделкам под настоящее искусство, в числе их к четырем приемам: 1) заимствованию, 2) подражательности, 3) поразительности, 4) занимательности.

Такие авторы, не желая утруждать себя изучением современной жизни, заимствуют сюжеты или отдельные черты из прежних произведений и стремятся «так переделывать их, чтобы они с некоторыми добавлениями представляли нечто новое» [4]. Для таких переделок обычно берутся «всякого рода легенды, саги, старинные предания», сюжеты которых, как замечает Толстой, «в нашем кругу» считаются поэтичными сюжетами. В этом аристократическом кругу «поэтичными же лицами и предметами считаются девы, воины, пастухи, пустынники, ангелы, дьяволы во всех видах, лунный свет, грозы, горы, море, пропасти, цветы, длинные волосы, львы, ягненок, голубь, соловей; поэтичными вообще считаются все те предметы, которые чаще других употреблялись прежними художниками для своих произведений» [5].

В качестве примера пьесы, написанной по способу «заимствования», Толстой называет «Принцессу Грезу» Ростана [6].

Сущность приема подражательности «состоит в том, чтобы передавать подробности, сопутствующие тому, что описывается или изображается... В драматическом искусстве прием этот состоит в том, чтобы, кроме подражательности речи, вся обстановка, все действия лиц были точно такие же, как в настоящей жизни» [7].

Нетрудно понять, что здесь удар Толстого направлен против натурализма.

---

[1] Л. Толстой, т. 51, стр. 13.
[2] Л. Толстой, т. 60, стр. 325.
[3] Л. Толстой, т. 30, стр. 115.
[4] Там же, стр. 112.
[5] Там же, стр. 112—113.
[6] Там же, стр. 114.
[7] Там же, стр. 114.

Прием поразительности или эффектности состоит в воздействии на внешние чувства, нередко в совершенно физическом воздействии. «В драме самые обыкновенные эффекты, кроме контрастов, — это бури, громы, лунный свет, действия на море или при море и перемена костюмов, обнажение женского тела, сумасшествие, убийства и вообще смерти, при которых умирающие с подробностью передают все фазисы агонии» [1].

Развивая эту мысль, Толстой говорит далее: «...физиологические эффекты постоянно принимаются людьми нашего круга за искусство, не только в музыке, но в поэзии, живописи и драме. Говорят: теперешнее искусство стало утонченно. Напротив, оно стало, благодаря погоне за эффектностью, чрезвычайно грубо. Представляется, положим, новая, обошедшая все театры Европы пьеса «Ганнеле», в которой автор хочет передать публике сострадание к замученной девочке. Для того, чтобы вызвать это чувство в зрителях посредством искусства, автору надо бы заставить одно из своих лиц так выразить это сострадание, чтобы оно заразило всех, или описать верно ощущения девочки. Но он не умеет или не хочет этого сделать, а избирает другой, более сложный для декораторов, но более легкий для художников способ. Он заставляет девочку умирать на сцене; и притом, чтобы усилить физиологическое воздействие на публику, тушит освещение в театре, оставляя публику во мраке, и при звуках жалобной музыки показывает, как эту девочку пьяный отец гонит, бьет. Девочка корчится, пищит, стонет, падает. Являются ангелы и уносят ее. И публика, испытывая при этом некоторое волнение, вполне уверена, что это-то и есть эстетическое чувство. Но в волнении этом нет ничего эстетического...» [2] Это Толстой и называет «подменой эстетического чувства эффектностью».

В этой выдержке из трактата «Что такое искусство?» привлекает внимание не только яркий критический разбор драмы Г. Гауптмана «Ганнеле», но и те высказывания Толстого, в которых он передает свой собственный творческий опыт. Здесь уместно вспомнить о знаменитой сцене из четвертого акта «Власти тьмы», в которой участвуют девочка Анютка и старый солдат Митрич. Как известно, в написанном варианте этой сцены убийство ребенка совершается за сценой. О происходящем зрители узнают от Анютки, испытывающей настоящий ужас перед совершающимся преступлением. Толстой написал этот вариант потому, что не хотел прибегнуть к «физиологическому воздействию» на зрителей.

Заметим, что Толстой критикует не только драму «Ганнеле», но и ее сценическое воплощение. В спектакле, как и в самой драме, смешались символические приемы с приемами грубо натуралистическими. Режиссер действительно пустил в ход все средства для того, чтобы «поразить» зрителей.

Известно, что, начав свой творческий путь как писатель-реалист, Гауптман испытал на себе большое влияние Толстого и, в частности, его драмы «Власть тьмы» [3].

О тяжелых последствиях отхода от реализма этого видного немецкого драматурга, увлекшегося декадентством, Толстой говорил: «И писатели и художники, колеблющиеся между истинным и ложным искусством, бросаются на ложное (чего поразительный пример Гауптман, который после превосходной вещи «Ткачей», чтобы угодить критике и публике, не переставая пишет вещи одну нелепее другой)» [4].

---

[1] Л. Толстой, т. 30, стр. 115.

[2] Там же, стр. 117.

[3] «Мои литературные корни уходят в Толстого, — писал Г. Гауптман. — Я никогда не стал бы отрицать этого. Моя драма «Перед восходом солнца» была оплодотворена «Властью тьмы», особой смелостью ее трагизма...» («Tägliche Rundschau» 11/X 1945).

[4] Л. Толстой. Неизданные тексты, 1933, стр. 375—376.

Критикуя представителей «нового» искусства за сознательное культивирование «загадочности», «туманности» содержания, за отсутствие правдивых и ясных мотивировок поведения действующих лиц, за использование внешних эффектов, Толстой указывал: «То же происходит и в драме. Представляется то архитектор, который почему-то не исполнил своих прежних высоких замыслов и вследствие этого лезет на крышу построенного им дома и оттуда летит торчмя головой вниз; или какая-то непонятная старуха, выводящая крыс, по непонятным причинам уводит поэтического ребенка в море и там топит его; или какие-то слепые, которые, сидя на берегу моря, для чего-то повторяют все одно и то же; или какой-то колокол, который слетает в озеро и там звонит» [1] (Толстой говорит здесь о двух пьесах Г. Ибсена—«Строитель Сольнес» и «Маленький Эйольф», о драмах М. Метерлинка «Слепые» и Г. Гауптмана «Потонувший колокол»).

Декаденты и в литературе, и в живописи, и в театре насаждали эротизм и откровенную порнографию. «Прелюбодеяние, — говорит Толстой, критикуя «модные» произведения современного ему буржуазного упадочнического искусства,— есть не только любимая, но и единственная тема всех романов. Спектакль — не спектакль, если в нем под каким-нибудь предлогом не появляются оголенные сверху или снизу женщины» [2].

В одной из редакций статьи «Об искусстве» Толстой язвительно и остроумно говорит о тех требованиях, которым должен отвечать человек, пожелавший «быть драматургом»:

«...Для произведений же искусства в драматической форме талантливому человеку, кроме техники писательской, нужно приобрести еще технику театра; лучше всего, как Шекспиру, быть актером или по крайней мере до подробности изучить все театральные эффекты, чтобы уметь так переплетать сцены, чтобы было как можно больше движения и чтобы были красивые женщины, позы и декорации.

Если драматург более склонен к поэтичности, то взять сюжет легендарный или фантастический и заставлять свои лица делать и говорить похоже на то, как поступали и говорили выведенные в древних произведениях искусства лица. Если он сам склонен к тому, что называется красотой, то вывести красивых, если можно, наиболее обнаженных женщин в красивых костюмах. Если более склонен к эффектности, представить на сцене бурю, восход солнца, луны и всякого рода превращения, чувственные возбуждения, нарочно для того придуманные положениями пьесы.

Если же он склонен к темноте и поэтичности, то заставить действовать неизвестно где, когда, и какие лица, и которые бы говорили как будто загадочные, но в сущности непонятные, вещи, и все это обставить наилучшими костюмами и декорациями, не забыв тоже обнажить как можно более тела, в особенности женщин.

Если же драматург более склонен к занимательности, то, взяв сюжет исторический или сюжет самый современный и модный — наследственность, гипнотизм, стачки или т. п., обработать исторический сюжет по всем данным археологии, а модный сюжет по данным науки — будет интересная драма» [3]. (За «модными» и «самыми современными» сюжетами о наследственности, гипнотизме, стачках, по поводу которых здесь иронизирует Толстой, не трудно увидеть пьесы западных драматургов и, прежде всего, пьесы Ибсена, Метерлинка и Гауптмана, к которым Толстой относился отрицательно.)

По убеждению Толстого, «исключительное» искусство, рассчитанное на потребу высших классов, неминуемо придет к распаду. Он говорил,

---

[1] Л. Толстой, т. 30, стр. 105.

[2] Там же, стр. 88.

[3] Л. Толстой. Об искусстве. Рукопись. Архив Гос. музея Л. Н. Толстого. Публикуется впервые.

что пределов своего падения «уже достигает то искусство, которое считается искусством высших классов: искусство декадентов, символистов, натуристов [1] и всех тех, которые считают целью искусства наслаждение и свое наслаждение, получаемое от искусства, считают мерилом его достоинства» [2].

Прошло более полувека с тех пор, как Толстой выступил с обличением декадентства. Искусство стран буржуазной Европы и Америки с тех пор продолжало деградировать, падать все ниже и ниже. Современные декаденты «побили» своих предшественников в зауми, цинизме и безумии. Поэтому критика декаденства и, в частности, декадентской драматургии и театра, содержащаяся в наследии Толстого, сохранила и поныне свою остроту и силу.

* * *

Будучи величайшим художником-новатором, Толстой с громадным интересом относился ко всем новым явлениям искусства.

Так, работая для театра, Толстой неутомимо искал новые формы драмы. Интересно отметить, что по первоначальному авторскому плану драма «Живой труп» должна была состоять из пятнадцати-двадцати картин. Толстой чрезвычайно заинтересовался такой новинкой, как вращающаяся сцена, и специально ездил в театр посмотреть на нее. Он высоко оценил это усовершенствование, указав, что драматурги приобретают новые возможности для того, чтобы приблизить действие своих пьес к жизни, избавиться от сценических условностей.

Нетрудно представить себе, как должен был заинтересовать Толстого кинематограф.

Однако первые встречи с «великим немым» произвели на писателя отрицательное впечатление. 18 сентября 1909 года Толстой проездом на один день остановился в Москве. В тот же вечер он направился в кинематограф, помещавшийся на углу Арбата и Афанасьевского переулка. В дневнике Толстой отметил: «Пошел в кинематограф. Очень нехорошо»[3].

Иного впечатления Толстой и не мог вынести из первого киносеанса, на котором ему довелось побывать. Как рассказывает сопровождавший Толстого С. Семенов, «на экране появились сначала виды, потом мелодрама, а дальше что-то комическое. Во всем этом обнаруживалась крайняя бедность фантазии». После первого же отделения Толстой встал и направился к выходу. «Я,— пишет Семенов,— спросил, будем ли мы еще смотреть. Лев Николаевич ответил, что нет, покрутил головой и проговорил: — Ужасно глупо, у них совсем нет вкуса»[4].

Почти год спустя Толстой побывал еще на двух киносеансах: в Мещерской и Троицкой больницах для психически больных. После первого из этих киносеансов в дневнике писателя появилась запись: «Скучно и очень глупо и нецелесообразно»[5], а после второго — «Кинематограф гадость, фальшь» [6].

В справедливости этих слов легко убедиться, познакомившись с названиями картин, которые были показаны в Мещерской больнице: «Нерон» — драма, «Шафгаузен» — водопад с натуры, «Зоологический сад в Анвере» — с натуры, «Красноречие цветка» — мелодрама, «Удачная экспроприация» — комическая лента, «Похороны английского короля Эдуарда VII» — с натуры [7].

---

[1] Так Толстой называл натуралистов.

[2] Сб. «Лев Николаевич Толстой». Изд. Академии наук СССР, М., 1951, стр. 88.

[3] Л. Толстой, т. 57, стр. 143.

[4] С. Г. Семенов. Воспоминания о Льве Николаевиче Толстом. Спб., 1912, стр. 125.

[5] Л. Толстой, т. 58, стр. 68.

[6] Там же, стр. 68.

[7] В. Ф. Булгаков. У Л. Н. Толстого в последний год его жизни, М., 1911, стр. 221.

После киносеанса, устроенного в мае 1910 года в Ясной Поляне для крестьян и членов семьи Толстого, писатель высказал совсем иное отношение к кинематографу, нежели при первых встречах с ним. Как свидетельствует А. Гольденвейзер, Толстой сказал, что «кинематографом можно было бы воспользоваться с хорошей целью. Он даже говорил, что кинематограф в некоторых случаях мог бы быть «полезнее книги»[1].

Писатель видел, что новым видом искусства завладели буржуазные дельцы, ловкие предприниматели, которые поторопились его опошлить и обессмыслить. Толстой проявил серьезный интерес к идее привлечения талантливых писателей для работы в кино и сам выразил намерение написать киносценарий [2], но исключительно тяжелые условия, в которых протекали последние годы его жизни, приведшие к уходу писателя из Ясной Поляны, помешали ему осуществить это желание.

Перед пионерами зарождавшейся русской кинематографии великий писатель поставил большие задачи: «Необходимо, чтобы синематограф запечатлевал русскую действительность в самых разнообразных ее проявлениях. Русская жизнь должна при этом воспроизводиться синематографом так, как она есть, не следует гоняться за выдуманными сюжетами»[3].

Уже одно то, что Толстой предъявил к произведениям кино требования, подобные тем, которые он предъявил ко всем другим художественным произведениям, свидетельствовало, что писатель, в отличие от многих его современников, признал кинематограф настоящим искусством.

Приведенные выше слова Толстого, обращенные к первым деятелям кино, звучат как завет величайшего художника-реалиста всем мастерам кинематографии.

Все, что писал и говорил Толстой по вопросам драмы, конфликта, характера, языка, в равной мере относится и к литературе, и к театру, и к кино, и к другим видам искусства. Мастера нашей кинематографии, как и мастера других видов советского искусства, учатся у Льва Толстого создавать произведения величайшей жизненной правды, совершенные по художественной форме, обладающие громадной силой воздействия, любимые народом, который стал в нашей стране единственным и подлинным ценителем искусства.

---

[1] А. Б. Гольденвейзер. Вблизи Толстого, т. 2, М., 1923, стр. 18.
[2] Л. Толстой, т. 58, стр. 372. Примечание 585.
[3] «Литературное наследство», № 37/38, 1939, стр. 716.

Г. АВЕНАРИУС

ПРОИЗВЕДЕНИЯ Л. Н. ТОЛСТОГО НА ЗАРУБЕЖНОМ ЭКРАНЕ

Неоценимым вкладом вошло творчество Толстого в сокровищницу мировой литературы — и поэтические красоты толстовского языка, и изумительные по глубине и яркости художественные картины русской жизни, русского быта, русской истории, проникнутые страстностью, убедительностью, свежестью, искренностью, бесстрашием, стремлением «дойти до корня», найти настоящую причину бедствия масс,— все, за что так любил и высоко ценил Льва Толстого Ленин.

Произведения Толстого — неистощимый источник для создания сценариев и кинофильмов.

Кинематографисты буржуазных стран не раз обращались к Толстому. Отдельные произведения — «Воскресение», «Анна Каренина» — многократно переносились на экран. При этом, однако, ни сценаристы, ни режиссеры не стремились к глубокому раскрытию истинной идейно-художественной ценности великого толстовского наследства.

История экранизации произведений Льва Толстого за рубежом — яркий и убедительный пример использования буржуазией авторитета гениального писателя в своих реакционных целях. Кинопредприниматели, как и многие зарубежные издатели, в своем отношении к Толстому руководствовались в первую очередь соображениями рекламы и извлечения максимальной прибыли.

Большинство произведений писателя публиковалось не полностью: наиболее яркие, обличительные страницы «Воскресения», например, падали обычно жертвой редакторского произвола. «Анна Каренина» и особенно «Война и мир» подвергались безжалостной вивисекции; лучшие, причем наиболее политически острые эпизоды изымались.

«Карманные» издания Толстого («покетбуки»), выпускаемые в США и некоторых странах Западной Европы, служат наглядным свидетельством варварского, некультурного отношения к творчеству писателя.

Не отстают от книгоиздателей и кинопродюсеры.

Четверть века назад, к столетию со дня рождения Толстого, в только что организованном парижском декадентском киноклубе «Студия 28 года» был проведен торжественный «фестиваль Толстого», в программу которого наряду с фильмотечным материалом, показывающим писателя в Ясной Поляне в кругу семьи, и немецким фильмом «Власть тьмы», поставленным в экспрессионистических декорациях, были включены... комедия Бестера Китона «Электрический дом» и сюрреалистический киноочерк Евгения Деслава (Деславского) «Марш машин». Даже умеренно либеральный критик «Синематографи Франсез» был несколько озадачен «юбилейной» программой фестиваля.

Один из голливудских продюсеров решил отметить столетие со дня рождения Л. Н. Толстого экранизацией... «Князя Серебряного». Сценарий был подготовлен. Узнав, что Лев Толстой к «Князю Серебряному» никакого отношения не имел, продюсер отказался от своего намерения и экранизировал «Историю любви князя Нехлюдова к крепостной девушке».

Ленин гениально предсказал, что мизерные заграничные толстовцы пожелают превратить в догму как раз самые слабые стороны учения Толстого.

Публикации произведений Толстого за границей, так же как и их экранизации, были рассчитаны на то, чтобы преподнести читателю творчество великого реалиста в препарированном, так сказать, обезвреженном виде и превратить горячего протестанта, страстного критика и обличителя в «великого богоискателя», в некоего пророка, открывшего якобы «новые рецепты спасения человечества».

Усиленным вниманием реакционных кинодеятелей пользовались религиозно-мистические мотивы «Отца Сергия».

Так, во Франции был выпущен фильм под названием «Отец Сергий, или Загадочная смерть Александра I», в котором образ князя Касатского был объединен с легендарной фигурой старца Федора Кузьмича, под видом которого якобы долгое время скрывался в Сибири Александр I.

Зарубежные реакционеры пытались искусственно приписать отдельные слабые стороны учения Толстого другим русским писателям, в частности, сделать «непротивленцем» и «толстовцем» Пушкина. Они, например, ставили фильм «Алеко» по произведениям Л. Толстого «Отец Сергий» и поэме А. Пушкина «Цыганы». «Синематографи Франсез» рекламировала «Алеко» как «интересную попытку дать в одном фильме квинтэссенцию русской литературы» и одновременно «раскрыть тайну романтического странника». Эта «квинтэссенция» заключалась в том, что Алеко и князь Касатский сливались в единый «противоречиво романтический образ».

Одно время Толстого старались модернизировать в духе Фрейда. По пути такого издевательского искажения оригинала пошли немецкие постановщики «Власти тьмы». По замыслу сценариста Роберта Вине (постановщик «Кабинета доктора Калигари»), поступки героев драмы Толстого являлись раскрытием темных глубин подсознательного... «Произведение Толстого оказалось неожиданно созвучно нашей болезненной эпохе», — восторгался один из критиков.

«Крейцерова соната» экранизировалась за рубежом шесть раз: в США (1915), Италии (1917), Германии (1922 и 1937), Чехословакии (1926) и Франции (1937).

«Крейцерова серенада» — так назывался фильм, поставленный Полом Поуэллом с участием родоначальницы голливудского амплуа «вамп» Тедой Бара для только что организованной фирмы «Фокс-фильм». От произведения Толстого в этом фильме Поуэлла осталось только искаженное название и имя героини, которая выведена профессиональной «разбивательницей сердец».

Французский вариант «Крейцеровой сонаты» назывался «Петербургские белые ночи» и представлял собой смесь мелодрамы с водевилем.

Вступительная надпись оповещала зрителей, что «в России конца XIX столетия царили грубые нравы и цыганские пляски».

Толстой предстает в экранизациях «Крейцеровой сонаты» бытописателем пошлых адюльтерных историй.

Многотиражные американские экранизации «Воскресения» могут служить примером того, как в творчество Толстого стремились ввести элементы «достоевщины». В образе Нехлюдова появились черты Раскольникова, в образе Катюши Масловой — черты Сони Мармеладовой.

Все это сдабривалось большими дозами «развесистой клюквы». Крестьяне, например, плясали танго (очевидно, в угоду мексиканке Долорес Дель Рио, исполнявшей роль Масловой).

Просмотрев подобный «шедевр» режиссера Эдвина Керью, где действующим лицом «Воскресения» был загримированный под Толстого философ-сапожник, Вл. И. Немирович-Данченко с возмущением писал:

«Катюша Маслова в... кокошнике! Толстой, вбивающий гвозди в сапоги после каждой части «Воскресения», причем гвозди, изображающие... пороки и страсти человеческие!»

Как бы ни старались наемные «адаптаторы» Голливуда опошлить, упростить, исказить идеи великого писателя, во многих эпизодах всех трех голливудских вариантов «Воскресения» прорывались с экрана к зрителям обличительные идеи Толстого, его страстный протест против казенной церкви и судебно-полицейского произвола.

«Анна Каренина» Дювивье (постановщика «Большого вальса») — своеобразный итог многократных попыток экранизации этого романа. Фильм содержит в себе все общепринятые за рубежом приемы адаптирования толстовского произведения: любование заманчивой для англо-американского обывателя «экзотикой» русского быта (тройки с бубенцами, запорошенные снегом улицы, валенки, самовары), вынесение на первый план любовной интриги и т. д.

В этих ставших уже традиционными рамках талантливому актеру Ральфу Ри-

чардсону удалось все же создать интересный, в известной степени приближающийся к оригиналу образ Каренина.

Что же касается Анны и особенно Вронского, то в истолковании этих образов актеры-исполнители ушли очень далеко от Толстого. Вивьен Ли превратила Анну в пустенькую, ищущую развлечений даму из общества, Кирон Мур создал стандартный образ «рокового соблазнителя».

В прошлом попытки экранизации «Анны Карениной» давали в лучшем случае аналогичные результаты: в фильме Кларенса Броуна (1936) Грете Гарбо лишь в отдельных эпизодах, в частности в финальном эпизоде самоубийства, удалось приблизить созданный ею образ страдающей женщины к произведению Толстого.

Остальные образы романа в постановке Броуна стали персонажами адюльтерной драмы. В эпизодах мелькали постановочные «эффекты»: бочка с черной икрой на офицерском празднике, Стива Облонский в трусиках, обнаженные «герлс» в первом акте «Евгения Онегина», выскакивающие под звуки джазированной мелодии «Уж как по мосту-мосточку» из раскрывающегося снопа, и прочие несообразности.

Для соблюдения «подлинно русского» колорита в фильме Броуна отдельные реплики произносились «по-русски», например: «бренди с огюрцом».

Другие, более ранние экранизации того же романа находились на еще более низком идейно-художественном уровне. В 1927 году, например, один из киновариантов «Анны Карениной» назывался «Любовь».

Вл. И. Немирович-Данченко писал об этом «произведении»:

«Безобразная инсценировка... Стимулом для... переименования послужила пережеванная со всех концов американской прессой романтическая история любви Греты Гарбо и любимца скучающих американок Джона Гильберта.

В афишах так и было указано без всяких кавычек: Грета Гарбо и Джон Гильберт влюблены[1]. Падкая на сенсации мещанская публика валом валила, чтобы собственными глазами увидеть продолжение нашумевшей любовной истории, перенесенной на экран».

«Живой труп» неоднократно экранизировался в Голливуде под названием «Искупление» (под этим же названием пьеса шла на сцене американского театра). Постановщики, как правило, истолковывали драму Толстого с позиций Достоевского; критика общественного строя, сделавшего Федю Протасова живым трупом, сводилась на нет. Режиссер Нибло, поставивший фильм, смаковал «грубые нравы дореволюционной России», как это делалось Голливудом не раз, и всячески обыгрывал «экзотические» детали русского быта.

Деятели зарубежного кино, обращаясь к произведениям Толстого, не только интересовались наиболее слабыми, реакционными сторонами его мировоззрения, но зачастую приписывали великому реалисту идеи и тенденции, ему вовсе не свойственные. Так, они толковали Толстого в духе Гюисманса, Метерлинка, Уайльда, Бурже, то есть в духе столпов того буржуазного декаданса, который с такой суровой прямотой и принципиальностью обличал Лев Толстой, отмечая у его представителей «полное убожество мысли, понимания и чутья».

Немногочисленные попытки перенести на экран произведения Толстого без искажений и произвольных добавлений были не всегда последовательны и удачны.

Так, например, немецкий режиссер Фридрих Цельник, специализировавшийся в 1920—1923 годах на постановке фильмов из русской жизни, выпустил «Крейцерову сонату», «Анну Каренину» и «Катюшу Маслову». В титрах этих кинофильмов цитировался точный текст произведений Толстого, постановщик пытался воспроизвести подлинную обстановку и атмосферу действия, однако в фильме чувствуется незнание режиссером русского быта.

Созданная в Германии в последние годы немого кино экранизация «Хаджи Мурата» содержала ряд эпизодов, сатирически изображавших русского царя и его сатрапов-наместников.

Фильм «Крейцерова соната», поставленный в Чехословакии Густавом Махатым, был задуман как «экранная копия» романа. Однако постановщик не сумел разобраться в противоречиях произведения Толстого.

* * *

Громадное по объему и художественной ценности наследие великого русского писателя так и не нашло достойного истолкователя среди деятелей кино стран капитализма.

[1] Вместо: «Грета Гарбо и Джон Гильберт в «Любви».

С. Ф. ЧУЛКОВ

Советская научно-популярная кинематография потеряла одного из крупнейших своих мастеров — 6 сентября безвременно скончался кинорежиссер Сергей Федорович Чулков.

С. Ф. Чулков, ведущий режиссер научно-популярных киножурналов «Наука и техника», «Новости сельского хозяйства», был талантливым популяризатором достижений советской науки и техники.

За участие в создании лучших номеров киножурналов «Наука и техника» и «Новости сельского хозяйства» Чулков дважды (в 1951 и 1952 годах) удостоен звания лауреата Сталинской премии.

Прежде чем стать режиссером, Сергей Федорович приобрел богатый творческий опыт, изучив и освоив важнейшие в кинематографии специальности. Свою деятельность в кино он начал в 1930 году как оператор студии «Культурфильм», сняв три короткометражных фильма. Затем он переходит на сценарную работу и отдает этой любимой им до конца дней деятельности несколько лет.

В 1933 году С. Ф. Чулков начинает работать на вновь организованной студии «Мостехфильм» вначале в должности редактора, а с 1935 года — постановщика научно-популярных и учебных фильмов. Он сразу же показал себя не только способным режиссером, но и прекрасным организатором-производственником.

Более шестидесяти фильмов и киноочерков снял Чулков за эти годы, и каждый новый фильм являл собой пример растущего мастерства, смелого, творческого решения самых сложных научных и технических вопросов. Стоит вспомнить такие его картины, как «Рациональная геометрия», «На чем земля держится», «Москва социалистическая» (снятая к 800-летию Москвы) и многие другие, чтобы оценить ясность и четкость мысли режиссера, глубину и многогранность его знаний, неистощимую изобретательность в раскрытии научного материала средствами киноискусства.

Простота и ясность — отличительные признаки любой работы Чулкова. Требовательный к себе мастер, он мог целыми сутками не выходить из монтажной, безжалостно отсекая все лишнее, второстепенное, добиваясь четкости в выражении главной идеи фильма.

Эти качества Чулкова как режиссера и как сценариста особенно ярко сказались в его многолетней работе по выпуску научно-популярных киножурналов.

Являясь одним из основателей научно-популярной киноперіодики, Чулков немало сделал для ее становления и расцвета. Не считая множества снятых им киноочерков, он выпустил более сорока журналов «Наука и техника» и «Новости сельского хозяйства». Здесь Чулков нашел свое истинное призвание и в короткий срок стал ведущим мастером научно-популярной кинематографии.

Большой заслугой Чулкова является и воспитание целого отряда молодых киножурналистов научно-популярного кино. Он всегда очень внимательно и чутко подходил к работе каждого молодого режиссера и оператора, помогая советом, тактично исправляя ошибки и горячо радуясь каждой удаче. Он был отличным педагогом-воспитателем творческих кадров журнала «Новости сельского хозяйства».

Смерть С. Ф. Чулкова — талантливого кинорежиссера — является большой потерей для всей советской кинематографии.

Ответственный редактор В. Н. ЖДАН

Редколлегия: Г. В. АЛЕКСАНДРОВ, В. В. ГРАЧЕВ, А. М. ЗГУРИДИ, И. П. КОПАЛИН, М. Г. ПАПАВА, Л. П. ПОГОЖЕВА, М. Э. ЧИАУРЕЛИ

Оформление художника М. М. Милославского

Адрес редакции: Москва, Ленинградское шоссе, 44/2; тел. Д 3-15-87, доб. 33.

А05486. Сдано в производство 27/VIII 1953 г. Подписано к печати 29/IX 1953 г. Формат бумаги 70 × 108 1/16. Печатных листов 10,96. Учетно-издат. листов 10,85. Тираж 11 000 экз. Зак. 1676.

Типография «Известий Советов депутатов трудящихся СССР» имени И. И. Скворцова-Степанова. Москва, Пушкинская пл., 5.

Цена 10 руб.

ОТКРЫТ ПРИЕМ ПОДПИСКИ

на 1954 год

НА СЛЕДУЮЩИЕ ИЗДАНИЯ:

ИСКУССТВО КИНО

ТЕАТР

БИБЛИОТЕКАРЬ

Библиотечка „ХУДОЖЕСТВЕННАЯ САМОДЕЯТЕЛЬНОСТЬ“

ВЕСТНИК ВЫСШЕЙ ШКОЛЫ

ПРОФЕССИОНАЛЬНО-ТЕХНИЧЕСКОЕ ОБРАЗОВАНИЕ

СОВЕТСКАЯ МУЗЫКА

Нотное приложение к журналу „Советская музыка“

Подписка принимается в городских и районных отделах „Союзпечати“, конторах, отделениях и агентствах связи, почтальонами, а также общественными уполномоченными по подписке на фабриках, заводах, стройках, учебных заведениях и учреждениях, колхозах, совхозах и МТС.

СВОЕВРЕМЕННО ОФОРМЛЯЙТЕ СВОЮ ПОДПИСКУ на 1954 год

ГЛАВНОЕ УПРАВЛЕНИЕ „СОЮЗПЕЧАТИ“ МИНИСТЕРСТВА СВЯЗИ СССР